

VERLAGSORT KASSEL 1



9 5 8 . 9
SEPTEMBER

MUSICA

**EINLADUNG
ZUR
SUBSKRIPTION**

WOLFGANG BOETTICHER

**ORLANDO DI LASSO
UND SEINE ZEIT**

Repertoire-Untersuchungen zur Musik d. Spätrenaissance

SOEBEN ERSCHIEN:

Band I: MONOGRAPHIE

XVI, 980 Seiten, Großoktav, mit 178 Notenbeispielen,
in Ganzleinen gebunden, Subskriptionspreis DM 128.-

Der Verfasser hat in mehrjährigem Studium zahlreiche Handschriften und Drucke mit Werken Lassos durch Autopsie ermittelt und bereits den ersten ergänzenden Band der Gesamtausgabe (Neue Folge) mit unveröffentlichten Motetten, Chansons und Madrigalen, deren Stimmverbände zu komplettieren waren, vorgelegt. In der *Monographie*, dem ersten Band des Gesamtwerkes Lassos, unternimmt er nun erstmalig den Versuch, das Gesamtwerk nach der Zeitfolge zu ordnen und in seinem stilistischen Milieu zu würdigen. Die vielfältigen Begegnungen Lassos mit der älteren Generation um Willaert und Clemens non papa und mit der jüngsten um O. Vecchi werden in dem vorliegenden Werk exakt erforscht und auch die Ausstrahlungen bis in die Zeit Heinrich Schützens weiter verfolgt. Von besonderem Interesse dürften die Abschnitte über das Musikleben am Münchener Hof sein. Aus örtlichen Archiven konnte eine beträchtliche Zahl von Urkunden, Briefen etc. beigebracht werden, die auch von großem kulturgeschichtlichem Wert sind. In der kritischen Besprechung des Werkes werden mehrere Sätze als unecht nachgewiesen; für die echten Sätze wird die Urfassung ermittelt. Ein bibliographischer Anhang vereinigt sämtliche ältere Lasso-Drucke und -Handschriften unter Berücksichtigung verschollener Objekte. In dem sorgfältigen Index sind sämtliche erreichbaren Werktitel bzw. Textanfänge aufgeführt.

Die Ermittlung der Quellen, die z. T. in die Vorkriegszeit zurückreicht und auch verlorene Bibliotheken erfaßt, fand die Unterstützung zahlreicher in- und ausländischer Fachgelehrter. Dem Forscher und Praktiker ist hier ein Handbuch für Orlando und viele geistliche und weltliche Kompositionen seiner Zeit geboten, das sich für das Studium der großen musikalischen Vergangenheit als unentbehrlich erweisen wird.

IN VORBEREITUNG:

Band II: WERKKATALOG

Etwa 160 Seiten, Großoktav,
mit zahlreichen Notenbeispielen

Die Subskriptionspreise sind gegenüber den endgültigen Ladenpreisen um 20% ermäßigt. Sie gelten bei Abnahme beider Bände und erlöschen mit dem Erscheinen des II. Bandes.

Ausführlicher Prospekt durch alle Buchhandlungen

BARENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

JAPAN

Klavierdozent

für Hochschule in Tokio

April 1959, Alter nicht unter 30 Jahre,

Zweijahresvertrag Bedingung

Bewerbungen an

NAOTOSHI FUKUI

BERLIN - WANNSEE

Tillmannsweg 3a, bei Frau Luley

DAS

»siegerland-orchester«

(Chefdirigent: Peter Richter)

übernimmt ab 1. Oktober die Aufgabe eines deutschen Nachwuchsorchesters. Als drittes Landessinfonieorchester (61 Musiker) in NRW hat es ein weit ausgedehntes Wirkungsfeld. Junge Musiker mit abgeschlossener Ausbildung, die sich hohen Anforderungen (u. a. Rundfunkaufnahmen) gewachsen fühlen, mögen sich umgehend um die Positionen

mehrerer Tutti-Geiger (innen)
eines Kontrabassisten
eines 2. Oboisten (möglichst mit E. H.)
eines koord. Soloklarinettenisten
(m. Baßklarinette, mögl. eig. Instrument)
eines Schlagzeugers und 2. Paukers

bewerben beim

»siegerland-orchester«

Sitz: Hilchenbach/Siegen, Postfach 1

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

12. Jahrgang / Heft 9 / September 1958

INHALT

Karl Marx: Schulmusik zwischen Kunst und Wissenschaft	511
Lothar Hoffmann-Erbrecht: Thomas Stoltzer	515
Curt Sachs: Griechische Musik und der Orient	518
Horst Koegler: Musik und Choreographie	522
Richard Engländer: Musikalisch-theatralische Chinoiserie	525

MUSICA-BERICHT 529

Europäischer Musiksommer 1958: Deutschland: München, Berlin, Stuttgart, Wiesbaden, Nürnberg, Duisburg, München, Würzburg, Halle, Dessau, Goslar, Nürnberg, Greifswald, Bad Hamm, Zwickau, Elmau, Corvey S. 529; *Dänemark:* Kopenhagen S. 543; *Schweden:* Stockholm S. 544; *Norwegen:* Bergen S. 545; *Finnland:* Helsinki S. 546; *England:* Glyndebourne S. 547; *Niederlande:* Amsterdam S. 548; *Belgien:* Brüssel S. 549; *Frankreich:* Straßburg, Prades, Straßburg S. 550; *Schweiz:* Basel, Zürich S. 553; *Italien:* Florenz S. 554; *Österreich:* Wien, Salzburg, Wien S. 555.

MUSICA-UMSCHAU 558

Zur Frage des Ballettkapellmeisters S. 558; *In Memoriam:* Elfriede Trötschel, Hans Meissner, Karl Erb, Eduard Erdmann, Jenö von Hubay S. 559; *Porträt:* Emil Preetorius S. 562; *Zur Zeitchronik:* Eine Hamburger Telemann-Gesellschaft, Alte Musikinstrumente in Lübeck, Musikfeste im Oktober S. 563; *Blick in die Welt:* Musikleben in Israel, Musikstadt Paris S. 564; *Erziehung und Unterricht:* Musische Bildungsstätte Remscheid, Arbeitstagung der Schulmusiker Südbadens S. 565; *Historische Streiflichter:* Philipp Hauschka S. 567; *Aus Wissenschaft und Forschung:* Forum der Musikwissenschaft S. 568; *Vom Musikalienmarkt:* Konzertante Orgelmusik S. 569; *Das neue Buch:* Grundlagen der Kirchenmusik, Rundfunk und Hausmusik, Zur Mozart-Literatur S. 571.

MUSICA-NACHRICHT 573

MUSICA-BILDER

Titelbild: Marc Chagall: „Der grüne Geiger“ (1918) Salomon R. Guggenheim-Museum New York, Foto: Rhein. Bild-Archiv Köln.

Tafeln: 19: Ein Brief Thomas Stoltzers, nach S. 518; 20: Godert de Wedige: „Hausmusik“, vor S. 519; 21: Strawinsky: „Petruschka“, „Orpheus“, nach S. 522; 22: Strawinsky: „Sacre du printemps“, vor S. 523.

Abbildungen: Zwei Szenen aus „Tranffjäd-rarna“ von Sven Erik Bäck S. 526, 527; Das neue Cuvillies-Theater in München S. 530; Friedrich Schmidt: „Der Faden der Ariadne“ S. 535; Händels „Tamerlan“ in Halle S. 538; Glucks „Orfeo“ in Drottningholm S. 545; Sem Dresden „Jacques Villon“ in Holland S. 548; Pablo Casals S. 552; Odon Alonso und Helen George S. 557; Elfride Trötschel S. 560; Leonhard Bernstein in Ben Shemen S. 565; Modell der Musischen Bildungsstätte Remscheid S. 566; Philipp Hauschka S. 567; Schnappschüsse vom Kölner Kongreß der Musikwissenschaftler S. 569.

MUSICA-SCHALLPLATTE 1958 / Heft 5

Alphons Silbermann: Gibt es die erzieherische Schallplatte? 65

Kritische Betrachtungen 68
Igor Strawinsky — Begegnung und Erlebnis S. 68; Altklassische Meister S. 70; Orgelkunst S. 72; Beethoven, Brahms, Bruckner S. 72; Musik der Gegenwart S. 73; Gesänge großer Meister S. 74; Farbige Spätromantik S. 75; Tänzerisches S. 76.

Rund um die Schallplatte 77
Interpreten im Profil: Maria Callas, Wolfgang Sawallisch S. 77; Die Stereo-Schallplatte S. 78; Hinweise S. 80.

Bilder

Plattentasche S. 68; Igor Strawinsky im Gespräch S. 69; Strawinskys „Petruschka“ in Berlin S. 69; Plattentasche S. 72; Boris Blacher S. 74; Maria Callas S. 77; Wolfgang Sawallisch S. 78; Affettuoso S. 80.

SCHRIFTLEITUNG:

DR. GÜNTER HAUSSWALD

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL, BASEL, LONDON, NEW YORK

MUSICA, vereinigt mit der NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT, erscheint mit der Zweimonatsschrift MUSICA SCHALLPLATTE jährlich in 12 Heften. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren; Einzelheft DM 1.80. Postscheckkonto Frankfurt/Main 53112
Einsendungen, die nicht von der Schriftleitung oder vom Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung MUSICA, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, zu richten (Tel. 2891—93)

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe. Anzeigentarif auf Verlangen

Teilaufgaben dieses Heftes liegen je ein Prospekt der Musischen Bildungsstätte Remscheid und des Langenscheidt-Verlages Berlin-Schöneberg bei. Der Verlag Merseburger Berlin hat zwei Prospekte beigelegt.

WELTAUSSTELLUNG 1958 BRUSSEL

Kloiber

Taschenbuch der Oper

wurde aus der stattlichen Zahl der existierenden Opernführer für die „Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen“ ausgewählt, die der Deutsche Pavillon zeigt.

Ein Beweis mehr für seinen Inhaltsreichtum, seine Sachkenntnis und seine sehr gute Ausstattung.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln sagte in seiner letzten Besprechung:

„Ich wiederhole, liebe Zuhörer, Kloibers Taschenbuch der Oper ist nicht nur der beste Opernführer den ich kenne, er ist ein Kompendium der Oper.“

944 Seiten (davon 32 Seiten Bühnenbilder), Ganzleinen mit mehrfarbigem Schutzumschlag und trotzdem nur DM 12.50.

Verlangen Sie in ihrer Buch- oder Musikalienhandlung ausdrücklich den „Kloiber“.

**GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG**

KARL MARX

SCHULMUSIK ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

Zur Immatrikulation neuereintretender Studenten hielt Karl Marx nachstehende Ansprache an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart. „Musica“ veröffentlicht sie, weil in ihr gegenwärtig häufig diskutierte Fragen von prinzipieller Bedeutung angeschnitten werden.

In den letzten Jahren ist manche Kritik an der „Musik in der Schule“ laut geworden. Der Frankfurter Soziologe Theodor W. Adorno hat seinen früheren Angriffen gegen die „musikpädagogische“ Musik nun auch eine „Kritik des Musikanten“ folgen lassen, die die Zielsetzung heutiger Musikpädagogik in Frage stellt. Es ist hier nicht der Ort, sich im einzelnen mit Adornos Gedankengängen zu befassen und auseinanderzusetzen. Seine Hauptforderung, daß Musikerziehung an das musikalische Meisterwerk herantreten und — im geistigen Eindringen — das Verständnis dafür erschließen soll, wird auch von uns gerne und rückhaltlos anerkannt. Auch wir sehen als wünschenswertes Ziel musischer Erziehung an, daß Menschen — mit Adornos Worten — „an authentischen künstlerischen Gebilden der Möglichkeit dessen innwerden, was mehr ist als bloße Existenz, die sie führen, mehr als die Ordnung der Welt, auf die sie eingeschworen sind“¹. Wir glauben allerdings nicht, daß das Erreichen dieses Ziels behindert oder gar vereitelt wird, wenn von Kindern und Jugendlichen — entsprechend der Entwicklungsstufe ihres Bewußtseins — Musik gesungen oder gespielt wird, die in Konzeption und Verarbeitung nicht auf der einsamen schöpferischen Höhe der großen Meisterwerke steht.

Auch aus den Reihen der Schulmusiker ist schon gefordert worden, das Fach „Musik“ in der höheren Schule durch das hohe geistige Niveau des Unterrichts in den Rang zu erheben, der von den meisten Philologen und Naturwissenschaftlern nur ihrem eigenen — eben dem wissenschaftlichen — Fach zuerkannt wird. Die Vertreter dieser Richtung übersehen aber doch wohl, daß es die Musik gar nicht nötig hat, ihre Gleichberechtigung durch Anlehnung an die Wissenschaft zu erweisen. Die Musik erhält ihren Sinn und Wert vielmehr durch die menschenbildende Kraft, die ihr als Kunst innewohnt, so wie es Eduard Spranger in seiner „Rede über die Hausmusik“ bezeugt: „Schon eine freundliche — nein, eine liebevolle Begegnung mit der Kunst, in unserem Falle mit der Musik, humanisiert den, der von ihr berührt wird. Das ist beispielsweise bei dem Umgang mit einer Einzelwissenschaft oder Einzeltechnik nicht der Fall. Also muß in der Kunst ihrem Wesen nach das Total-Menschliche schon drinstecken. Wir brauchen nicht ‚Fachmusiker‘ zu sein, um als ganze Menschen an der Musik zu wachsen, und wir selbst merken diese geheime Wirkung auch kaum“². Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß — so gesehen — Musik im Grunde überhaupt kein „Fach“ ist wie die anderen Fächer, sondern ein Erziehungsfaktor von unmittelbar menschlicher Kraft, der das ganze schulische Leben durchdringen und mitgestalten mußte. Die musische Betätigung — und vor allem die musikalische — spricht ja seelische Kräfte an, Phantasie und Gemüt: sie wirkt ohne Umweg über das begriffliche Denken auf das Unbewußte und erfaßt den jungen Menschen gerade da, wo ihn die Lernfächer in der Regel unangesprochen und unbefriedigt lassen. Wenn der Musiklehrer seine Aufgabe in diesem Sinne sieht und ihr einigermaßen gewachsen ist, sollte ihm der einsichtige und vorurteilsfreie Kollege von der Wissenschaft die Anerkennung seiner Leistung und seiner Gleichberechtigung nicht versagen dürfen.

In der Forderung, den Musikunterricht in der Schule auf eine stärkere wissenschaftliche Grundlage zu stellen, darf aber auch eine Reaktion gesehen werden auf die ältere (und vielleicht noch

¹ Theodor W. Adorno: „Zur Musikpädagogik“, Wolfenbüttel 1957/6, S. 218.

² Eduard Spranger: „Rede über die Hausmusik“ Kassel 1955, S. 31.

nicht allerorts ausgestorbene) Praxis, aus der Musikstunde eine reine Singstunde zu machen. Was dabei an musikalischer Elementarlehre vermittelt wurde — Notenlesen, Kenntnis der Takt- und Tonarten — war als Hilfeleistung für das Singen gedacht. Die Beobachtung, daß sich musikalische Begabung beim Kinde gewöhnlich zuerst im Singen kundtut, hat zu leichtfertigen und falschen Folgerungen geführt, auf die vor einigen Jahren besonders nachdrücklich Felix Oberborbeck hingewiesen hat. Auf Grund jahrzehntelanger Erfahrungen mit der Jugend in der Schule, mit Studierenden an Pädagogischen und Musik-Hochschulen und mit Erwachsenen in Volkshochschulen und in Gefangenenlagern hat er „vier Grundtypen musikalischer Begabung und Veranlagung“ festgestellt, die er folgendermaßen beschreibt:

1. Der *vokale* Typus. Er will singen, will aktiv im musikalischen Erlebnis untertauchen.
2. Der *motorische* Typus. Er ist Tänzer oder spielt ein Instrument, unter Umständen im Orchester. Die Ansicht, daß ein Spieler auch Sänger sein müsse, ist ein alter, kritikalos weitergeschleppter Irrtum.
3. Der *akustische* Typus. Er muß weder singen noch spielen. In der Schule ist er — früher! — „zu kurz gekommen“. Ein Musterbeispiel bietet Konrad Freyse, Kustos des Eisenacher Bachmuseums, in dessen Zeugnis steht: „Konrad singt nicht, daher unmusikalisch.“
4. Der *geistige* Typus, der nicht analytisch, sondern nur synthetisch zu hören weiß. Er kennt kein Intervall, aber die gesamte Literatur. Er ist kein Ton- sondern ein Stilhörer. Oft schreibt er keine Noten³.

Sind früher gegenüber dem „vokalen“ Typus die anderen in der Schule durchweg vernachlässigt worden, so würde sich die eingangs erwähnte Forderung Adornos wiederum allzu einseitig an die beiden letzten Typen, den „akustischen“ und (vor allem) den „geistigen“, wenden. Die einzig richtige Folgerung aus der erkannten Vielfalt der musikalischen Begabungstypen kann aber nur darin bestehen, vom Musikerzieher in der Schule — wo alle diese Typen wahllos vereinigt sind — zu fordern, daß er durch die Vielseitigkeit seines Unterrichts alle anspricht: jeden zu seiner Zeit und auf seine Weise. Aus dieser Forderung ergibt sich zwangsläufig, daß der Studierende der Abteilung für Schulmusik in seinem Studienplan eine kaum überbietbare Fülle von Fächern vorfindet, die er in einer beängstigenden Gesamtzahl von Pflichtsemestern zu bewältigen hat — eine Feststellung, die für alle Musikhochschulen des Bundesgebietes in gleicher Weise zutrifft.

Der Blick auf die — in mancher Hinsicht mit der Wissenschaft verbundene — Ausbildung des Schulmusikers hat aber nun zu einer weiteren Fragestellung geführt, zur Frage nämlich, warum der zukünftige Studienreferendar an der Musikhochschule in einer eigenen „Abteilung“ studiert, während sich sein späterer Kollege von einer wissenschaftlichen Fachrichtung an Universität oder Technischer Hochschule im Rahmen seiner Fakultät, im übrigen aber frei von solch besonderer Einengung, auf sein Staatsexamen vorbereitet.

Nun gliedert sich beispielsweise die Stuttgarter Hochschule lt. Art. 4 ihrer vom Kultusministerium genehmigten (vorläufigen) Verfassung „in Ausbildungsklassen für die einzelnen künstlerischen Fachgebiete“ und „Abteilungen für besondere Berufsziele“. Wird dieser Aufbau grundsätzlich als sinnvoll und notwendig anerkannt, dann muß auch für das „besondere Berufsziel“ des Schulmusikers eine eigene Abteilung zu Recht bestehen. Unsere Frage müßte also eigentlich lauten: Wozu braucht eine Musikhochschule überhaupt „Abteilungen für besondere Berufsziele“?

³ Felix Oberborbeck: „Typen und Grenzen des Musikverständnisses“ in „Musikalische Zeitfragen II“, Kassel 1957, S. 30. (gekürzt).

Eine solche Fragestellung erkennt zweifellos den fundamentalen Unterschied zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Berufsbildung. Wer den Standpunkt vertritt, daß die Struktur einer Musikhochschule derjenigen der Universität angeglichen sein sollte, müßte logischerweise auch verlangen, daß die Aufnahmeprüfung an den künstlerischen Hochschulen abgeschafft würde. Es bedarf kaum einer Begründung, wie sinnlos es wäre, für den Eintritt in eine Musik- oder Kunsthochschule nur das Reifezeugnis eines Gymnasiums zu verlangen. Entweder müßte für eine Unzahl von mäßig begabten Studierenden eine sehr erhebliche Zahl von Lehrkräften berufen werden, wodurch eine Musikhochschule vermutlich zum kostspieligsten, sicher aber zum unrentabelsten Ausbildungsinstitut im Staate würde. Oder die Musikhochschulen müßten das Vorlesungssystem der wissenschaftlichen Hochschulen übernehmen, wobei der junge Instrumentalist in seinem Hauptfach-„Seminar“: vielleicht 3—4 mal im Semester zum Vorspielen käme. Verzichten wir darauf, dieses groteske Bild weiter auszumalen! Abgesehen von der Frage der Spezialbegabung muß die Anzahl der Studierenden einer Musikhochschule schon deshalb begrenzt bleiben, weil der entscheidende Teil des Unterrichts nur in Form von Einzelunterweisung erteilt werden kann, wodurch eine bedeutend höhere Zahl von Lehrern im Verhältnis zur Zahl der Studierenden notwendig wird als an einer wissenschaftlichen Hochschule. Die erheblichen Mittel, die die öffentliche Hand für die Musikhochschulen aufwendet, müssen aber so eingesetzt werden, daß das Ergebnis der Ausbildung die hohen Aufwendungen rechtfertigt. Diesem Zweck dienen die „Abteilungen für besondere Berufsziele“, die in ihren Studienplänen auf die spezialisierten Aufgaben der verschiedenen Berufsarten hinführen und deren Prüfungsanforderungen den notwendigen Fähigkeiten und Kenntnissen für die spätere Berufsausbildung entsprechen. Damit dienen sie aber auch gleichzeitig dem Interesse der Studierenden, denen auf diese Weise zeit-, kraft- und kostenraubende Umwege zumeist erspart werden. Die Einrichtung der Abteilungen bedeutet also einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der vor etwa fünfzig Jahren noch üblichen Praxis, in den Konservatorien nur „Künstler“ auszubilden, deren einziges Ziel die „Konzertreife“ war, d. h. — bewußt oder uneingestanden — die öffentliche Wirksamkeit als Solist: ein Ziel, das damals wie heute nur ganz wenige Auserwählte erreicht haben, während der Rest, enttäuscht und ernüchtert, anfang, wohl oder übel „Stunden zu geben“, ohne auch nur im geringsten — innerlich und äußerlich — auf den pädagogischen Beruf vorbereitet zu sein.

Man mag die Entwicklung zum Spezialistentum noch so sehr bedauern: Es ist kein Zweifel, daß sie unaufhaltsam fortschreitet, ja, fortschreiten muß, je komplizierter und differenzierter alle Wissenschaft wird und alle Kunst und der technische Apparat, in den unser Dasein heute unentrinnbar eingesponnen ist. Die Musikhochschulen sind also mit ihren „Abteilungen für besondere Berufsziele“ den wissenschaftlichen Hochschulen in gewisser Beziehung überlegen und in der Entwicklung voraus. Auf alle Fälle haben sie mit dieser Einrichtung die ihrer Struktur gemäße Form der Ausbildung gefunden. Um zu zeigen, wie sehr sie zugleich den Belangen des Studierenden entspricht, sei kurz die Lage geschildert, in der sich der künftige Schulmusiker beim Antritt seines Studiums sähe, wenn — nach dem Vorbild der Universität — keine „Abteilung für Schulmusik“ bestünde. Mit Rücksicht auf die vielfältigen Anforderungen seines Staatsexamens müßte er neben den jedem Studierenden zustehenden „Pflichtfächern“ wie Gehörbildung, Tonsatz, Musikgeschichte u. a. seine speziellen Unterrichtsfächer einzeln und auf eigene Verantwortung belegen: das instrumentale Hauptfach, dazu Gesang (mit der Bedeutung eines zweiten Hauptfachs), Chor- und Orchesterleitung, ein Streichinstrument (bei Hauptfach Klavier). Für jedes dieser Fächer müßte er eine entsprechend hohe Studiengebühr entrichten, für jedes müßte er auch eine eigene Aufnahmeprüfung ablegen, wobei seine Leistung nicht im Hinblick auf sein späteres Studienziel gewürdigt werden könnte. Ist in den Gesangsklassen wenig Platz, so wird ihm vielleicht ein Bewerber mit besseren Stimmmitteln, der zur

Oper strebt, vorgezogen — eine Lage, in die der Studierende an einer wissenschaftlichen Hochschule mit ihrem Vorlesungs- und Seminarsystem nicht geraten kann — es sei denn bei der Zuteilung der Plätze im chemischen oder einem anderen Laboratorium. Nur die Einrichtung der „Abteilung“ garantiert dem Studierenden die für seine Ausbildung notwendigen Fächer in der erforderlichen Stundenzahl, wenn er seine Aufnahmeprüfung einmal bestanden hat. Gerade bei dieser aber erweist sich die frühzeitige Spezialisierung auf ein bestimmtes Studienziel als besonders wertvoll! Denn nun können die Einzelleistungen des Bewerbers gegeneinander abgewogen werden, während seine Gesamtpersönlichkeit in ihrer Eignung für den gewählten Beruf nach bestem Wissen und Gewissen in der Entscheidung mitberücksichtigt ist. Der Bewerber sollte deshalb in einem Aufnahmeprüfungs-Kollegium nicht nur einen Gerichtshof sehen, der ihm sein Urteil spricht, sondern mehr noch ein Gremium von Berufsberatern, das ihm die spätere und schwerere Enttäuschung einer nicht bestandenen Abschlußprüfung ersparen möchte, oder die Qual eines Berufs, dem er nicht gewachsen ist.

Die an den wissenschaftlichen Hochschulen übliche Art des Studiums überläßt den künftigen Erzieher an einer höheren Schule bis zum Referendarjahr sich selbst; so erfährt er unter Umständen erst nach einer ganz oder teilweise fehlgerichteten Ausbildungszeit von mehreren Jahren, daß er für den gewählten Beruf in pädagogischer oder menschlicher Hinsicht ungeeignet ist. Ergreift er ihn trotzdem, so stellt er vielleicht einen Lehrertyp dar, der bald den Schülern zum Spott und sich selbst und der Schule zur Last wird. Es ist eine überlebte und von der Entwicklung widerlegte Auffassung, wenn der reine „Philologe“ heute noch glaubt, daß der objektive Bildungswert etwa der klassischen Literatur stark und mächtig genug sei, den jungen Menschen zu formen, gleichgültig auf welche Weise sie an ihn herangetragen wird. Wieviele von uns haben nicht im Gegenteil erfahren, daß ihnen Sophokles und Shakespeare, Goethe oder Mörike zunächst einmal gründlich verleidet waren, als sie die Schule verließen? Heute, da die Jugend körperlich früh aber geistig spät heranreift und sich allenthalben dem verflachenden und zersetzenden Einfluß der billigen Unterhaltungsmusik oder der sensationslüsternen Illustrierten gegenüber sieht, ist es noch ungleich wichtiger geworden, wie ihr das echte Bildungsgut vermittelt wird, d. h., wie sie dazu angeregt wird, sich ernsthaft und aus eigener Kraft darum zu bemühen, in der Wissenschaft wie in der Kunst.

Der Schulmusiker muß sich auf beiden Gebieten bewähren. In seinem Studium wie im späteren Beruf wird in der Regel die Kunst im Vordergrund stehen: die Musik, von der er seiner Begabung wie seiner Neigung nach wohl immer ausgegangen ist. Gar mancher wird vielleicht schon die Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Seite seiner Kunst als Belastung oder Belästigung empfinden — vom wissenschaftlichen Beifach ganz zu schweigen! Er wird erst allmählich gewahr werden, daß er aus der Erweiterung seines Gesichtskreises durch den Umgang mit der Wissenschaft auch für sein künstlerisches Wachsen und Wirken mannigfachen Gewinn ziehen kann. Für ihn bedeutet die notwendige Spezialisierung ja keineswegs Beschränkung auf fachliche Enge oder gar auf einen schmalen Bereich innerhalb seines Faches, von dem aus die großen Zusammenhänge nicht mehr überschaubar wären. Sie bedeutet vielmehr, daß seine vielfältigen Kenntnisse und Fähigkeiten auf ein bestimmtes — eben das pädagogische — Ziel hin gelenkt und wirksam gemacht werden. Sie zwingt ihn, schon während des Studiums sich bei allem, was er aufnimmt, Gedanken zu machen, wie er es dereinst weitergibt, und er wird nichts weitergeben können, was er sich nicht voll und ganz zu eigen gemacht hat, wozu sowohl künstlerische Kraft der Einfühlung wie auch wissenschaftliche Klarheit des Denkens gehören. Hat er die beiden — scheinbar so feindlichen — Schwestern erst einmal in seinem Geiste versöhnt, so ist der Weg frei für die Entfaltung seiner Persönlichkeit und zur Erfüllung seiner schweren, aber dankbaren Aufgabe: der Kunst zu dienen wie der Wissenschaft und damit dem Menschen, dem er sie nahebringt und erschließt.

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT

THOMAS STOLTZER

Ein Meister der Dürer-Zeit

Am 29. August 1526 fand in der Schlacht bei Mohács im Kampf gegen die türkischen Heere nicht nur die Elite der ungarischen Nation, rund 24 000 Mann, zusammen mit ihrem jungen König den Tod, sondern auch *Thomas Stoltzer*, einer der bedeutendsten deutschen Tonsetzer des späten Mittelalters. Wenn wir heute auch noch nicht genau über das jähe Ende des hochbegabten Komponisten unterrichtet sind, so bestätigt doch eine alte Quelle, daß er ertrunken ist; es steht fest, daß nach der ungarischen Katastrophe jegliche Nachricht von ihm fehlt.

Stoltzer wurde zwischen 1480 und 1485 in der wohlhabenden Handelsstadt *Schweidnitz* in Schlesien geboren. Nach neuesten Forschungen scheint er aus der gebildeten Familie des Schweidnitzer Stadtschreibers Clemens Stoltzer zu stammen. Über seine Jugend wissen wir nichts, aber es ist anzunehmen, daß er auf der alten und damals sehr angesehenen Lateinschule seiner Vaterstadt ausgebildet wurde. In der Musik unterwies ihn vermutlich der hervorragende deutsche Komponist *Heinrich Finck*, der um 1445 in Bamberg geboren wurde und lange Jahre am polnischen Königshof in Krakau gewirkt hat. Urkundlich greifbar wird Stoltzer erst wieder ab 1519 in Breslau. Als Priester und Domvikar besaß er dort eine wohldotierte Pfründe, die ihm ein standesgemäßes Auskommen sicherte, zu einem eigenen Wohnhaus verhalf und genügend Zeit ließ, seinen künstlerischen Neigungen nachzugehen.

Die schicksalhafte Wendung in Stoltzers Dasein vollzog sich 1522 mit seiner Berufung als *Hofkapellmeister* an den ungarischen Königshof. Es war damals für einen Musiker eine hohe Ehre, eine Hofkapelle leiten zu dürfen, um so mehr, als diese Stellungen in Deutschland wie im benachbarten Ausland nördlich der Alpen außerordentlich rar waren. Ein derartiger Ruf war deshalb zugleich eine Anerkennung des bisher Geleisteten. Stoltzers Selbstgefühl wurde gestärkt, wie aus seinem Brief vom 23. Februar 1526 an den Herzog Albrecht von Preußen hervorgeht, dem *einzigsten erhaltenen persönlichen Dokument des Meisters* (vgl. Tafel 19). Zugleich aber bot dieser Posten freiere Wahl im künstlerischen Schaffen sowie die Möglichkeit, umfangreiche und schwierige Kompositionen mit den Berufssängern und dem Knabenchor aufzuführen. Der Umgang am Hofe weitete den Gesichtskreis, und der ständige Bedarf der Kapelle förderte den Austausch der neuesten Tonwerke der führenden Musiker der Zeit. Schließlich, und nicht zuletzt, fand Stoltzer in Königin Maria, der blutjungen Gemahlin Ludwigs II., eine ungewöhnlich musikverständige Gönnerin, die das Repertoire und den Aufbau der Hofkapelle selbst weitgehend mitbestimmte.

Versucht man, Stoltzers Stellung und Bedeutung als *Komponist* in großen Strichen zu umreißen, so wird man die Tätigkeit in Breslau und am ungarischen Königshof, den beiden wichtigsten Stationen des reifen Künstlers, nicht unbeachtet lassen dürfen. Von den über 150 z. T. ausgedehnten Kompositionen, die rund 100 handschriftliche und gedruckte Quellen des 16. Jahrhunderts überliefern — in Wirklichkeit war Stoltzers Schaffen sicher weit umfangreicher, wenn man die Verluste der vier Jahrhunderte berücksichtigt —, sind die meisten eng mit der Liturgie verbunden, fanden also für die musikalische Ausschmückung des Gottesdienstes Verwendung. Wahrscheinlich ist ein Großteil dieser Werke in Breslau entstanden. Die reihenweise vertonten *Introiten*, die *Antiphonenzyklen*, die Messen wie die große Zahl der *Hymnen* schrieb er möglicherweise im Auftrag. Vielleicht war er auch verpflichtet, für die Musik einer bestimmten Kirche, etwa der St.-Elisabeth-Kirche, von der er den Hauptteil seiner Einkünfte bezog, regelmäßig zu sorgen. Es fällt auf, daß er viele vornehmlich im mittelalterlichen Breslau verehrte

Heilige überreichlich mit Kompositionen bedacht hat. Für die Realisierung dieser Aufgaben standen ihm in Breslau aber weder Berufssänger noch eine Kapelle zur Verfügung, sondern bestenfalls Gymnasialchöre oder die Geistlichen selbst. Beschränkung in der Anwendung der musikalischen Mittel war demnach erstes Gebot. In der Tat ging Stoltzer in fast allen diesen Stücken kaum über den vierstimmigen Satz hinaus.

Die genannten Werke sind typische *Cantus-firmus-Kompositionen* über einen gregorianischen Choral bzw. einen Hymnus, dessen Linienführung meist abgerundet und so dem Stimmgefüge weitgehend angeglichen ist. Die Melodik und die Harmonik sind häufig von „archaischen“ Elementen und von formelhaften Wendungen bestimmt. Von dem Ausgangspunkt seines Schaffens, den Werken Fincks, hatte sich Stoltzer damals wahrscheinlich noch nicht restlos gelöst, doch hat er niemals kopiert, sondern bei einigen Kompositionen nur die Anregungen des Älteren in eine „modernere“, zeitgemäßere Gewandung gekleidet. Wenn sich in der konzentrierten, gegenüber Finck stärker ausgeglichenen Schreibweise Einflüsse der niederländischen Tonkunst widerspiegeln, so bleibt das Primat des deutschen Vorbildes doch immer gewahrt. Gerade die Verschmelzung des Fremden mit dem Eigenen, des Neuen mit dem Althergebrachten ist eines der wesentlichen Merkmale der Musik Stoltzers wie seiner deutschen Zeitgenossen überhaupt¹.

Die *Wandlung* Stoltzers zum Renaissancekünstler, wenn man so überspitzt formulieren will, vollzog sich entscheidend unter dem Einfluß des neuen Milieus, in das er sich seit 1522 gestellt sah. Man muß alle die schon genannten Faktoren der höfischen Umwelt in Rechnung stellen und ferner berücksichtigen, daß der Komponist damals erst ungefähr 40 Jahre alt war, sich also durchaus noch in einem entwicklungsfähigen Alter befand. Aus verschiedenen Einzelheiten und einer Analyse seiner Schrift entnehmen wir, daß Stoltzer eine ausgesprochene *Spätentwicklung* war, eine Persönlichkeit, die viel mit sich selbst abmachte und sich oft bedrängt fühlte, aber doch nach bestem Vermögen ihre Anlagen zur Entfaltung brachte. Wenn Stoltzer sich deshalb in jenen Jahren die Kompositionen der niederländischen Meister, in erster Linie wohl die Motetten von *Josquin Desprez*, zum Vorbild nahm, so war er schon viel zu selbständig, um sich mit Stilkopien zu begnügen. Auch jetzt suchte er wieder nach einer Synthese zwischen alt und neu, aber unter stärkerer Berücksichtigung der wortgezeugten Melodik und Harmonik, bei der das einzelne Wort seinem Sinngehalt nach in Töne umgesetzt wird. Man wird deshalb in dieser letzten Schaffensperiode kaum von einem Stilbruch sprechen können, vielmehr von einer *Erweiterung* der musikalischen Ausdrucksmittel.

Wie organisch sich dieser Aneignungsprozeß vollzog, zeigt die Entwicklung in den 23 Motetten über verschiedene *Psalmen Davids*. Gerade diese Gattung hat Stoltzer offensichtlich von Frühbeginn seines Schaffens an gepflegt. Da wir in der Lage sind, die vier Motetten über deutsche Texte in Luthers Übertragung mit Sicherheit zwischen 1524 und 1526 zu datieren, können wir den kompositorischen End- und Höhepunkt genau bestimmen. Die Vorliebe für die Komposition der Psalmtexte beruhte nicht zuletzt auf der ungewöhnlichen Schönheit dieses Teiles der Bibel. Erst kürzlich hat Helmuth Osthoff herausgestellt, daß ihr hoher dichterischer Stil, ihr religiöser Gedankenreichtum, ihre eindringliche, affektgeladene und bildhafte Sprache den Polyphonisten Ansatzpunkte für eine musikalische Rhetorik bot wie kaum eine andere Vorlage. Der individuelle Zug dieser priesterlichen Dichtungen mußte im Zeitalter der Hochrenaissance den einzelnen Menschen besonders anziehen. Daß sich Stoltzer als Mensch, Künstler und Theologe persönlich von der leidenschaftlichen Glut dieser Prosadichtungen angesprochen fühlte, wissen wir aus seinem oben zitierten Brief. Die dortige Äußerung, er habe kürzlich einen

¹ Vgl. H. Albrecht: Artikel „Deutschland C“ in MGG III, 1954.

(heute verlorengegangenen) lateinischen Psalm *Exaltabo te „auss sunderem Lust zu den über-schönen Worten“* gesetzt, können wir unbedenklich auch auf seine anderen lateinischen und deutschen Psalmen übertragen.

Den Ausgangspunkt von Stoltzers Psalmvertonungen bildet offensichtlich die Motette *In domino confido*, eine kurze dreistimmige Komposition, in der eine Psalmierformel noch etwas unbeholfen verarbeitet ist. Da größere Kontraste klanglicher Art fast ganz fehlen und die Textausdeutung sich noch im Anfangsstadium befindet, handelt es sich hier wohl um einen der ersten Versuche auf diesem Gebiet. Geschlossener in der Gesamtkonzeption ist die fünfstimmige Vertonung von *Omnes gentes plaudite*, ein Werk, das noch vor Stoltzers Übersiedlung nach Ofen entstanden sein dürfte. Liebevoll sind zahllose Einzelheiten des Textes ausgedeutet. Mit gewisser naiver Freude hat sich der Komponist an der Plastik und der Schönheit des geheiligten Wortes berauscht und die ihm wesentlich erscheinenden Wendungen musikalisch unmittelbar deutlich gemacht. Die schweifende, melismenhafte Stimmführung entspricht mehr der Kunst der älteren Generation, wenn auch die Gegenüberstellungen hoher und tiefer Stimm-lagen mit ihrer oft sehr eindrucksvollen Textdeklamation ebenso wie gelegentliche Wendungen zum reinen Dur die Einflüsse „moderner“ Tendenzen unterstreichen.

Nach diesem Zwischenstadium wird die *Wandlung zum monumentalen Großwerk* in den gewaltigen Motetten über den 37. und 86. Psalm (nach Luthers Zählung) in deutscher und über den 33. Psalm in lateinischer Sprache deutlich. Die Gliederung in drei bis sieben selbständige Teile mit einzelnen Stimmdifferenzierungen bis zur symbolischen Zahl Sieben im siebenten und letzten Abschnitt des Psalmes *Erzürne dich nicht* zeigt die Ausweitung bis zur Grenze der damaligen technischen Möglichkeiten. Noch eindrucksvoller manifestiert sich aber in diesen Werken Stoltzers Gabe der Verdichtung, seine Fähigkeit, die Kompositionen mit einer tiefen Fülle geistreicher Symbolik zu beleben. Die innere Welt Stoltzers, sein Kosmos, hat hier den stärksten künstlerischen Ausdruck gefunden. In diesen Psalmen wird weniger das Einzelwort interpretiert als vielmehr der Sinngehalt eines Textabschnittes zum Mitgestalter der musikalischen Struktur erhoben. Oft gelingt es dem Komponisten, musikalisch bisher nicht dargestellte Ausdrucksbereiche zu erschließen. So gibt er drei Stellen im 37. Psalm, die das „Vergehen“, das „Nicht-mehr-Sein“ zum Inhalt haben, mit der Technik des Fauxbourdonsatzes wieder, etwa die Worte „es ist noch ein kleines, so ist der Gottlose nimmer“ oder „werden sie doch alle werden, wie der Rauch alle wird“. Wichtige theologische Grundsätze, unumstößliche Wahrheiten des Glaubens sind meist durch den vollstimmigen Satz im Tripeltakt hervorgehoben.

Unerschöpflich ist der *Einfallsreichtum* des Komponisten, wenn es gilt, die Musik ganz im Text aufgehen zu lassen. Im 12. Psalm *Hilf, Herr, die Heiligen haben abgenommen* wird z. B. am Anfang des ersten Teils das Abnehmen der Heiligen durch Reduzierung der Stimmenzahl und Sinken der Tonhöhe wiedergegeben, bis dann auf die Worte „der Gläubigen ist weniger geworden“ nur noch drei Stimmen musizieren, um jedoch anschließend die Worte „unter den Menschenkindern“ sofort wieder mit dem vollen sechsstimmigen Satz zu symbolisieren. Zwei kanonische Duette machen die Gespräche über „viel unnütze Dinge“ deutlich, durcheinandergewirbelte Stimmen die „Heuchelei der Gottlosen“. Der zweite Teil beginnt mit einem quinten-leeren Bicinium und charakterisiert damit das „Verstörtsein der Elenden“, um gleich darauf das „will ich auf“ durch energische Oberquartschritte im vollstimmigen Satz anzudeuten. Die „siebenmal bewährte“ Rede des Herrn wird sinnfällig durch die siebenmalige Wiederholung der betreffenden Stelle wiedergegeben.

Auf außermusikalischem Gebiet hat zur gleichen Zeit in Deutschland wohl nur *Albrecht Dürer* (1471–1528) ähnlich große Kunst geschaffen. Die Tiefe und sittliche Entscheidung in seinen Federzeichnungen berührt sich in der Thematik wie in der Darstellung eng mit Stoltzers

deutschen Psalmen. Vieles verbindet beide Meister: eine ähnliche künstlerische Entwicklung, die zähe Bewahrung der Tradition und dieselbe frühreformatorische Geisteshaltung. Was in Stoltzers Tonsätzen auf die Spätgotik hinweist — die eckigen, oft starren Bewegungen in der Linienführung, die harten Zusammenklänge und die „Cantus-firmus-Gesinnung“, das läßt sich in gleicher Weise auch in Dürers Frühwerken als Flachheit, Linie, Schnörkel und Verstopfung der Fläche aufzeigen². Aber bei beiden Meistern wirken diese Restelemente nicht künstlich, sondern eindringlich wie das einfache Wort einer Predigt. In ihren reifsten Werken spürt man die Not des Alleinseins, die Not der Entscheidung, die die neue Freiheit des Christenmenschen mit sich bringt, mit einem Wort: *die Stimmung der Reformation*. Auf der anderen Seite wiederum tritt auch bei ihnen die Neubewertung der Persönlichkeit in Erscheinung, die Würde der freien Bestimmung und der berechtigte Stolz über die vollbrachte Leistung. Diese innere Welt vermochten beide Meister in vollendeter Form an die äußere zu vermitteln. Schließlich trat Stoltzer auch als kühner Neuerer auf, als er zum erstenmal umfangreiche geistliche Kompositionen in einer Nationalsprache schuf und damit eine Entwicklung einleitete, die nicht nur in Deutschland in den folgenden Jahrhunderten große Werke entstehen ließ, sondern in gleicher Weise auch das musikalische Schaffen der anderen europäischen Nationen befruchtete.

Wortlaut nebenstehenden Briefes von Thomas Stoltzer an Herzog Albrecht von Preußen:

„Durchleuchtiger Hochgeborner furste gnädigster her. Nu zum Jungsten E. F. G. abscheid begeren an mich allweg etwas neues zu finden gewesen ist, so hat mein allergnädigste fraw mir den psalm Noli Emulari durch Luthern vertentscht zu Componieren aufgelegt, der dann, uber das er lang, auch sunst, dieweill vorhin khainer, das ich wust, der massen auff mottetisch gesetzt ist (,) mich eben fast bemueht hat. Ist mir in dem eingefallen, in disser arbeit E. F. G., der ich alles was ich vermag schuldig bin, sunderlich zu dienen, Hab an die Khrumphörner gedacht und den psalm also gesetzt, das er gantz darauff geredt ist, Wann sunst nitt ain jeder gesang darauff bekqwem ist und sunderlich vil stimmen. Jedoch der ander Discant des letzsten tails erst danach nitt von notten gemacht etwas sich in disse sach nitt schickt. Mag man den selben wol auss lassen oder in ander Instrument oder menschlich stimmen darzu prauchen. Nun hab ich den und noch ain andern, aber nitt der mass gemacht und E. F. G. mitt gewissen potten zuschicken wollen. Ist mein G(nädige) F(frau) mir unwissend furkhommen, da ich diss pin innen worden, da wider ich nitt hab miegen, wann die selben Zeddel sie von mir eilends genohmen hatt, die ich dahin verordnet hatt. Hab ich dannoch gedacht E. F. G. des ersten pars halben zu unterrichten darumb, das er auff Khrumphörner gestimpt sey und damit ich nitt so gar lâr kwäm, schick ich E. F. G. einen Lateinischen psalm Exaltabo te, den ich neulich auss sunderem Lust zu den überschönen worten gesetzt hab. Pitt E. F. G. woll disse und ander mein arbeit mitsawpt meiner unttertänigen dienstperpetung gnädiglich annehmen und mir ain gnädiger herre sein. Wo E. F. G. noch des gnädigen Willens ist etc., E. G. verstehes wol, pitt ich nach wie vor. Es darff nitt wort. Der allmächtige gott spar E. F. G. vielen zu gut Amen. Geben zu Ofen am 23. Februarii im 26. Jar.

E. F. G.

unttertäniger

Cappelan

Thomas Stoltzer.“

CURT SACHS

GRIECHISCHE MUSIK UND DER ORIENT

Mit nachstehendem Beitrag setzen wir unsere Artikelreihe „Antike und Gegenwart“ fort. Der Aufsatz von Curt Sachs bedeutet insofern für unsere Leser eine gewiß willkommene Bereicherung, weil hier vom Standpunkt der vergleichenden Musikwissenschaft aus vielfach völlig neue Lichter auf Zusammenhänge geworfen werden, die bislang im Dunkel geblieben sind. Wie sich unser Bild von der griechischen Musik aus heutiger Sicht heraus gewandelt hat, davon berichtet dieser Beitrag.

Schon der Titel dieses Aufsatzes, von der Schriftleitung angeregt, bezeugt die grundsätzliche neue Einstellung in unserer Bewertung griechischer Musik. Bis in dieses Jahrhundert hinein verhielten sich die Historiker, die sich mit griechischer Musik beschäftigten, hellenischer als die

² R. Намаин: Geschichte der Kunst II, Berlin 1955, S. 450.

Gmündener Vorherberner pflichtig gnedigster Herr Das Zim
 Jungfer E: f: g: abgehend dergleichen alldies etwas neues zu finden
 nicht ist. So ist man gnedigster Herr mit den pfalen
 Notwendig Gmündener Vorherberner zu Compensieren
 gelöst. Der das über das er lang auch fünf die vord
 Vorherberner das er fünf der massen auf nicht fünf gelöst
 ist nicht aber fünf Vorherberner hat ist mit den angefallen
 In dieser arbeit E: f: g: Das er alles was er vord fünf gelöst
 Ein sunderling zu finden, hat an die Vorherberner gedenke
 Und den pfal also gelöst Das er ganz darauf gewirkt ist
 Was fünf mit am vord fünf darauf bekümmert ist. V:
 fünf viel stunden dergleichen der ander dergleichen des letzten
 nicht fünf dergleichen mit von mitten gnedigster etwas fünf zu dergleichen
 fünf fünf, Was man den selben vord fünf lassen, oder zu
 ander dergleichen oder nicht fünf fünf dergleichen vord fünf. Nun
 halb ist der vord fünf am andern aber mit der fünf gnedigster
 E: f: g: mit dergleichen fünf zu fünf vord fünf ist
 fünf E: f: g: mit dergleichen fünf fünf, da ist dergleichen fünf
 nicht vord fünf da vord fünf hat nicht vord fünf die fünf fünf
 für von mir alldies gnedigster Herr die er dergleichen vord fünf
 Gott hat ich dergleichen gnedigster E: f: g: das vord fünf fünf
 zu Vorherberner dergleichen das er fünf, Vorherberner fünf
 fünf V: da mit fünf mit so gar fünf fünf fünf fünf
 E: f: g: am fünf fünf fünf fünf, dergleichen fünf, das fünf
 fünf fünf fünf fünf fünf zu den fünf fünf fünf fünf
 fünf fünf fünf E: f: g: vord fünf fünf fünf fünf
 fünf fünf fünf Vorherberner fünf fünf fünf gnedigster
 fünf fünf von mir gnedigster Herr fünf fünf E: f: g:
 fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf
 fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf
 fünf fünf E: f: g: fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf
 fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf
 fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf

E: f: C

Vollendung
Exposition

L. Gmündener



Godert de Wedige: Hausmusik. Gemälde im Besitz des Waltraff-Richartz-Museums Köln

Griechen selbst. Der Orientale war ihnen ein „Barbare“, ja, ein „Wilder“, und man verbat sich jeden Vergleich der Griechen mit diesen Völkern als eine Beleidigung der einzigartigen antiken Kultur. Diese Einstellung hat sich mit der größeren Blickweite unserer Zeit geändert; zum mindesten ist eine Umstellung bemerkbar geworden. Der Altphilologe ist an die zweite Stelle gerückt, und der Vergleichende Musikwissenschaftler hat die Führung übernommen.

Eigentlich hätte das schon ein wenig früher geschehen müssen; denn unter den Augen der Philologen hatten die Griechen selbst den Weg unmißverständlich gewiesen. Am Anfang unserer Zeitrechnung schrieb der griechische Geograph Strabon: „Die Schriftsteller, die ganz Asien dem Dionysos gutschreiben, leiten fast alle Musik von dort ab.“ Die Einzelheiten, die Strabon anführt, sind nicht erschöpfend. Zu den orientalischen Namen griechischer Instrumente, *nablas*, *sambyke*, *barbitos*, *magadis*, stellen sich als die wichtigsten *kithara*, *kitharis*, *lyra*, *phorminx*, *kinyra*, *syrix*, *salpinx* und wohl auch *aulós*. In der Tat, kaum ein einziges Instrument in Hellas hatte einen griechischen Namen. Und kaum ein einziges griechisches Instrument hat sich im Abendland erhalten, während sie alle noch im Morgenland leben: Harfen, Leiern, Doppelpfeifen und stellenweis sogar die selbst in Griechenland schon seltenen Panpfeifen.

Dasselbe gilt von der Melodie und ihrer Organisation. Die europäische Melodik ist wesentlich auf Terzenketten gegründet, und die altgriechische, wie die des arabischen und des indischen Kreises, auf Quarten und Doppelquarten. Dementsprechend muß man sich nach Asien und Nordafrika wenden, um die griechischen Binnenordnungen der Quarten und Doppelquarten wiederzufinden: Konjunktion aus verketteten Quarten mit gemeinsamer Mittelnote und Disjunktion aus gereihten Quarten ohne gemeinsame Mittelnote; plagale und authentische Struktur; und den wechselnden Platz des Halbtons (unten, in der Mitte oder oben in der Quarte), von dem es abhängt, ob die Melodie dorisch, phrygisch oder lydisch genannt werden muß. Dabei darf nicht übersehen werden, daß auf ursprünglich griechischen Charakter nur der Name dorisch weist, während Phrygien und Lydien nichtgriechische Landschaften in Kleinasien waren.

Aber selbst das Dorische muß den Griechen abgesprochen und im wahrsten Sinne des Wortes nach Osten orientiert werden. Im Ausgang der dorischen Entwicklung steht das enharmonische Tongeschlecht in seiner ursprünglichen Form mit einer Großterz und einem Halbton in der Quarte ohne die spätere Spaltung des Halbtons in zwei Kleintöne. Das war, wie viele griechische Quellen betonen, die älteste und ehrwürdigste Leiterorganisation in hellenischer Musik und die einzige, die den Namen *harmonia*, ‚Gefüge‘, verdiente. Vom Enharmonion war der Weg zu einer siebenstufigen dorischen Leiter nur kurz: der außergewöhnlich weite Großterzschritt wurde durch eine Zwischennote in zwei Ganztöne gespalten. Daß dies eine natürliche Entwicklung ist, zeigt Japan. Dort ist noch jetzt das Enharmonion die eigentliche nationale Hauptform — Europäern mag es von Nachbildungen in Puccinis *Butterfly* bekannt sein. Aber neben ihm erscheint allerorten die aufgefüllte Form mit gespaltener Großterz, die in ihren drei modalen Ausprägungen *kumoi*, *iwato* und *hirajoshi* genau den griechischen *modi* Dorisch mit Hypodorisch und Hyperdorisch oder Mixolydisch entspricht. Das Enharmonion selbst ist in Asien nicht auf Japan beschränkt. Wir finden es in Korea, der Mongolei, Indonesien und Indien; und, wenn wir uns auf Flavius Josephus verlassen dürfen, waren auch die alten ägyptischen Tempelharfen „enharmonisch“.

Bei all diesen Leiterformen muß sich der Europäer von der gefährlichen Suggestionskraft seines Klaviers freizumachen versuchen. Die Griechen waren von der gleichschwebenden Temperatur unserer Tage weit entfernt und hätten sie kaum gebilligt. Ihre Tonschritte waren zwar mathematisch berechnet, aber größtenteils persönlichem Geschmack überlassen. Wissenschaftlich anerkannt wurden mindestens dreizehn verschiedene Halbtongrößen, neun Kleintöne (oft fälsch-

lich Vierteltöne genannt), acht Terzgrößen und sieben Ganztöne. Aber die Spielerpraxis ging über diese Normalisierungsversuche hinaus. Wieder müssen wir den Blick nach Osten kehren, um ähnliche Stimmungsfreiheit zu finden.

Soweit die Griechen versuchten, in diese Freiheit feste Namensgebung zu tragen, sprachen sie immer wieder von hart und weich, von gespannt und gelockert. Damit machten sie Gedankengänge geltend, die den Melodien unter dem gemeinsamen Namen Ethos physiopsychologische Kräfte zuschrieben. Es wird uns nirgends gesagt, welche Eigenschaft einer bestimmten Melodie ein bestimmtes Ethos verlieh, aber wir wissen, daß Musik je nach ihrem Ethos als pädagogisch heilsam oder als schädlich angesehen und dementsprechend als wünschenswert oder unerwünscht gewertet wurde. Diese ganze Ideenwelt ist orientalisch. Sie beherrscht die Chinesen schon zur Zeit des Konfuzius, hundert Jahre vor Platon, und genießt noch heute in Indien und den islamischen Ländern hohes Ansehen. Die Ethoslehre ist in Asien tief in die allgemeine Kosmologie eingebaut: alle Erscheinungen in einer Wahrnehmungsreihe haben feste Entsprechungen in jeder andern Wahrnehmungsreihe: unter den Planeten ist Venus in geheimnisvoller Weise mit dem nach ihr benannten Wochentag Freitag (dem *vendredi* oder Venustag der Franzosen und *venerdi* der Italiener), mit West als Himmelsrichtung, mit Wasser als Element, mit weiß als Farbe und, musikalisch, mit einem bestimmten Ton oder Modus verbunden. Diese kosmologischen Bezüge sind im alten Hellas schwach geworden, aber in Resten noch deutlich erkennbar. Dorisch, der männliche, willensstarke Modus, gehörte zum Kriegsplaneten Mars, zu Süden, Feuer und rot, auch wenn uns niemand verrät, worauf sich die Zugehörigkeit gründet.

Die Ethoslehre galt im großen und ganzen der melodischen Seite der griechischen Musik. Aber auch die Rhythmen waren ethisch beigeordnet. Wie könnte es anders gewesen sein, wo doch die rhythmische Organisation der Griechen denen der Inder und der Südwestasiaten aufs engste verwandt war. Sie alle hatten die deutliche Trennung von poetischen Metren im Anschluß an den vertonten Text mit seinen Versfüßen und von musikalischen Zeitmaßen, die dem Metrum nicht gehorchten. Reichtum und Verfeinerung sind am stärksten in Indien; sie lassen im westlichen Orient nach und sind am schwächsten in der griechischen Welt. Das spiegelt sich deutlich in der Abstufung des Trommelinventars: entgegen der beispiellosen Mannigfaltigkeit in Indien, haben die Araber kaum mehr als eine einzige Rahmentrommel, und die Griechen beschränken dieselbe Trommel auf Kulte der Erdgottheiten. Trotzdem ist die innere Verwandtschaft unverkennbar.

Am schwersten hat sich die Unkenntnis der bedeutungsvollen Hellas-Orient-Beziehungen in der Leugnung griechischer Polyphonie gerächt. Es ist keine Übertreibung zu sagen, daß bis in unser Jahrhundert herein ein Mann, der an griechische Polyphonie glaubte, als ein verdächtiger Charakter angesehen wurde. Zwar haben die Griechen selbst recht oft davon gesprochen, wenn auch unter anderem Namen, aber der moderne Europäer wußte es besser, da er nur an das zu denken vermochte, was er selbst gelernt hatte: harmonische Akkordverbindungen und Kontrapunkt hinauf bis zur Fuge. Davon kann natürlich keine Rede sein, da wir sie in Europa und, bis auf den Kanon, ausschließlich in Europa entstehen sehen. Aber der Trieb, die Melodie mit gleichzeitig erklingenden Noten zu bereichern, wird im ganzen Orient befriedigt, und die strenge Monodie, die wir heute treffen, ist eher eine Rückbildung von älteren Zusammenklängen als ein Fortschritt. Wir wissen, daß Ostasien ältere Zusammenklänge aufgegeben hat, sie aber noch in der altertümlichen Hofmusik von Japan benutzt; die indonesischen Orchester bauen ihren reichen symphonischen Stil auf Stimmenverschiedenheit auf; und in Indien, mehr als in islamischen Ländern, ist die ständige Begleitung der Melodie mit liegenden Bässen unentbehrlich. Mit einem Schlage werden nun die griechischen Zeugnisse deutlich und schlagend.

Plutarch läßt keinen Zweifel, wenn er von Konsonanz- und Dissonanzklängen der „Alten“ spricht, und ebensowenig pseudo-Longinus, wenn er erzählt, daß die Hauptstimme gewöhnlich mit den Zusammenklängen der Quart und der Quinte „versüßt“ wird. Aber auch eine Art Kontrapunkt war bekannt. Athenaios ermahnt einen Pfeifer, im Zusammenspiel die Stimmen klar herauszuarbeiten und jede Verwirrung zu vermeiden; ein pseudo-Aristotelisches Buch, „Über die Welt“, sagt geradeheraus, daß Musik in verschiedenen Stimmen (*phonaís*) hohe und tiefe, kurze und lange Noten verschmilzt, um eine einzige „Harmonie“ hervorzubringen; und schon Hunderte von Jahren vorher hatte Platon in seinen „Gesetzen“ von einer kunstvollen Begleitung gesprochen, in der die Intervalle, Tonhöhen und Rhythmen absichtlich von denen der Hauptstimme abwichen. Dabei wird im Schrifttum der Hellenen der mögliche oder wünschenswerte Grad von Konsonanz und Dissonanz streng herausgearbeitet, mit der Oktave als der reinsten Konsonanz. Das alles ist dem Orient wohlbekannt, wenn auch eine Theorie im ganzen zu fehlen scheint.

Selbstverständlich dürfen wir selbst in der wissenschaftlich-intellektuellen Luft von Hellas nicht eine sorgsame Ausarbeitung nach Stimmführungsregeln erwarten. In Griechenland wie im Orient waren auch in der Musik der *homo faber* und der *homo cogitans* recht scharf geschieden; der praktische Musiker sang oder spielte, aber hatte kein Interesse an Theorie; und der Theoretiker war Philosoph, Naturwissenschaftler, Geograph oder Historiker, aber nicht berufsmäßiger Musiker. Dieser Zwiespalt war eng verbunden mit der unliterarischen, vorwiegend improvisatorischen Haltung der orientalischen wie der griechischen Musik, die sich der Notenschrift zwar bediente, sie aber kaum zum Abspielen benutzte.

Das unabhängige Verwirklichen gibt einer musikalischen Idee und der Musik als Ganzem eine Lebendigkeit, die sie in Notenkulturen kaum erreicht. Musik wird lebendig, ja menschlich; sie handelt und leidet wie beseelte Wesen. So ist es mehr als eine blasse Allegorie, wenn in der indischen Mythologie anmaßende Stümper von zornigen Göttern zu Nymphen geführt werden, in denen sich Töne und Weisen verkörpern; jeder Fehler, den der Pfuscher begeht, tötet eines der Mädchen, bis der Unbescheidene ernstes Studium verspricht. Es ist nicht viel anders, wenn in Griechenland um 400 v. Chr. eine Komödie des Pherekrates das Erscheinen des modernen Stiles anprangert: ein zerschlagenes und zerlumptes Weib auf der Bühne gesteht auf Befragen, sie sei Frau Musica gewesen, bis Phrynys und Timotheos sie geprügelt und geschändet hätten. Auch der Helikon scheint eine besondere Muse für jeden Ton gehabt zu haben.

Ein Teil aller erwähnten Übereinstimmungen in griechischer und orientalischer Musik ist sicher das, was man im Sprachgebrauch Einfluß nennt: die bewußte Übernahme von Gütern aus fremden Kulturen. Das gilt ganz sicher von den ältesten Zeiten, wo die Griechen Kreta, Mykenae, die Inseln und Kleinasien überrannten und sich zu Erben ihrer Kulturen machten. Es geschah später, wenn feingebildete Griechen nach Ägypten segelten und von der Weisheit der Priester zehrten. Platons Plan, die Jugenderziehung auf Musik zu gründen, fiel nicht nur mit den viel älteren Gedanken des Konfuzius zusammen, sondern war im wesentlichen aus Ägypten zurückgebracht.

Aber zweifellos ist nicht alles Orientalische in griechischer Musik direkter Berührung zu danken. Das alte Enharmonion könnte in seiner bezeichnenden Verbreitung von Japan über Ost-, Südost- und Südasien seine Wurzeln in jeder uralten Mutterkultur in Zentralasien haben, deren Existenz, schon lange vermutet, von den Archäologen fast zur Gewißheit gebracht worden ist. Wenn Flavius Josephus mit der enharmonischen Stimmung ägyptischer Tempelharfen recht hat, so würde das eine Bestätigung dieser Möglichkeit sein.

HORST KOEGLER

MUSIK UND CHOREOGRAPHIE

Es gibt keine allgemeinverbindliche Regel, die das *Verhältnis zwischen Musik und Choreographie* endgültig fixiert. Andere Zeiten, andere Länder, andere Persönlichkeiten haben es jeweils neu für sich zu bestimmen gehabt. Fast möchte man soweit gehen, zu sagen, daß es gegenwärtig so viele individuelle Spielarten dieses Verhältnisses wie Choreographen gibt. Ein äußerst problematisches Verhältnis, ohne jeden Zweifel — zahllose Gespräche mit Komponisten, Choreographen, Musikern, Tänzern, Musikkritikern und Tanzkritikern, Musikfreunden und Ballettomanen haben mich davon überzeugt. Hört man ihnen zu, gewinnt man fast den Eindruck, daß *allgemeine und tänzerisch-choreographische Musikalität* zwei grundverschiedene Dinge sind.

Der Anspruch des *Musikers*, sofern er sich überhaupt bei nicht von vornherein für den Tanz geschriebenen Kompositionen mit einer Vertanzung einverstanden erklärt, wird immer von der Partitur als Grundlage ausgehen, die er sich möglichst werkgetreu, nicht unbedingt notengetreu, in tänzerische Schritte und Bewegungen übersetzt wünscht, dergestalt daß Charakter, Form, Phrasierung, Rhythmus und Dynamik von Musik und Szene entweder weitgehend übereinstimmen oder bewußt als Kontraste gegeneinander ausgespielt werden. Der Anspruch des *Choreographen*, für den es grundsätzlich kaum Kompositionen gibt, die *nicht* getanzt werden können, wird dagegen fast immer primär von der zugrunde liegenden dramatischen oder poetischen Idee seiner Tanzschöpfung und von den sie realisierenden tänzerischen Bewegungsformen bestimmt werden, die er dann nach Berücksichtigung ihrer körperlichen und räumlichen Erfordernisse meist erst nachträglich der Musik zu adaptieren versucht. Daß die Musiker die so denkenden Choreographen unmusikalisch nennen, ist verständlich — genauso verständlich wie die ewige Klage der Choreographen, daß die so denkenden Musiker kein Gefühl für den Tanz haben. Daher denn auch auf der einen Seite die Verachtung, die die Musiker für so viele Choreographen empfinden, daher aber auch auf der anderen Seite der Vorwurf der Verständnislosigkeit gegenüber so vielen Musikkritikern und die stets neu erhobene Forderung nach qualifizierten Tanzkritikern. Ein Dilemma zweifellos, ein Zwiespalt, der noch vertieft wird durch die *unterschiedliche Reaktionsfähigkeit* von Ohr und Auge, die akustische und optische Vorschläge verschieden schnell registrieren (was die Tempobeschleunigung so vieler für Ballettzwecke verwendeter Kompositionen erklärt, mit Frederick Ashtons „Symphonic Variations“ nach César Franck als berühmtestem Beispiel). Diese Schwierigkeit, auf die der englische Ballettkritiker Arnold L. Haskell wohl zuerst hingewiesen hat, macht das Ballett von vornherein zu einem ästhetisch ebenso „unmöglichen Kunstwerk“, wie es die Oper nach dem berühmten Wort Oskar Bies ist.

Grund genug also, vor dieser illegalen Partnerschaft die kritischen Waffen zu strecken und zu resignieren. Ich muß gestehen, daß ich in letzter Zeit wiederholt an diesem Punkt angelangt war, wenn ich, als ein von der Musik herkommender Ballettoman, immer wieder unaussprechliche Qualen ob der Diskrepanz zwischen Musik und Szene litt. So häufig, und bei so berühmten Choreographen (ein paar von den Namen, die das Gedächtnis sofort bereit hat: Petipa, Iwanow, Fokine, Massine, Lifar, Zacharow, von deutschen Vertretern ganz zu schweigen) war das der Fall, daß man fast die Überzeugung gewinnen konnte, um ein großer Choreograph zu sein, muß man ein unmusikalischer Mensch sein. Was mich — und sicher viele andere Musikliebhaber auch — dennoch letzten Endes immer wieder beim Ballett hielt, waren jene zwar seltenen, aber eben doch auch vorhandenen Glücksfälle des Tanztheaters, in denen Musik und Bewegung zu



Strawinskys „Petruschka“, Komische Oper Berlin
Foto: Enkelmann



Strawinskys „Orpheus“, Städtische Oper Berlin
Foto: Enkelmann

Strawinskys „Sacre du printemps“, Städtische Oper Berlin
Choreographie: Mary Wigman, Foto: Enkelmann



Strawinskys „Sacre du printemps“, Städtische Oper Berlin
Choreographie: Mary Wigman, Foto: Enkelmann

einem einzigen Eindruck einer vollkommenen Harmonie aus zwei sich ergänzenden Elementen verschmolzen. Verwirrend, wenn solche Strecken manchmal im gleichen Werk von anderen abgelöst wurden, die dann wieder völlig an der Musik vorbeichoreographiert waren, so beispielsweise in Iwanows zweitem „Schwanensee“-Akt, in Petipas „Dornröschen“, in Fokines „Spectre de la rose“ und in Ashtons „Symphonic Variations“; beglückend hingegen, wenn ein ganzes Ballett seine choreographischen Evolutionen in genauer Übereinstimmung mit der Partitur realisierte — was man von den meisten, bezeichnenderweise meist handlungslosen Balletten Balanchines sagen kann.

Wer da meint, daß solche Übereinstimmung eigentlich am ehesten in solchen Werken zu erreichen sein sollte, die von vornherein als Ballette komponiert wurden, unterschätzt die Schwierigkeiten und Belastungen, denen das Verhältnis zwischen Komponist und Choreograph oft genug ausgesetzt ist. So ist bekannt, daß Tschaikowsky seine drei großen Ballette genau nach den Maßen komponierte, die Petipa ihm auf die Taktzahl präzise angegeben hatte. Trotzdem empfinden wir die dazu geschaffenen Choreographien heute zum großen Teil als unmusikalisch, sofern wir ehrlich genug sind, es uns einzugestehen und uns nicht durch den Respekt vor den traditionsgeheiligten ‚Originalchoreographien‘ ins Bockshorn jagen lassen. Daß ein so geartetes Arbeitsverhältnis eine Zumutung für den Musiker darstellt, ist durchaus nicht gesagt. Das Gegenbeispiel liefert die Zusammenarbeit Strawinsky-Balanchine, von der bekannt ist, daß Strawinsky Balanchine wiederholt um genaue Angaben über den Charakter und die Dauer einer bestimmten Tanznummer bat; schließlich verdanken wir ihr Werke wie „Kartenspiel“, „Orpheus“ und „Agon“: Meisterwerke der modernen Musik und des modernen Tanztheaters, von beiden Seiten als solche anerkannt.

Man weiß, daß Strawinsky mit keinem seiner früheren Choreographen recht glücklich geworden ist. An Fokines „Feuervogel“ mißfiel ihm die „Überladung mit bildhaften Einzelheiten“ und an seinem „Petruschka“, „daß man die Bewegung der Menge auf dem Jahrmarkt nicht durdgearbeitet hatte“. An Nijinskys notengetreuem „Sacre du printemps“ rügte er die „viel zu komplizierten Bewegungen“, an Massines „Pulcinella“, „daß einige Tanzschritte und Bewegungen nach Charakter und Bedeutung keineswegs zu dem bescheidenen Klangkörper meines Kammerorchesters paßten“, an der Inszenierung von „Les noces“ durch Bronislaw Nijinska, daß sie nicht „den Charakter eines ‚Divertissements‘ hatte“, und zu ihrer Choreographie zum „Kuß der Fee“ bemerkte er, daß sie ihn „ziemlich kalt ließ“. Um so auffallender, wenn er in seiner Autobiographie dann über seinen nächsten choreographischen Mitarbeiter anläßlich der Einstudierung von „Apollon Musagètes“ schreibt: „Der Ballettmeister Georges Balanchine hatte die Tänze genau so einstudiert, wie ich sie mir gedacht hatte, also im Geist der klassischen Schule; in dieser Hinsicht war die Vorstellung vollendet gelungen.“ „Apollon“ aber bildet den Anfang jener Kette gemeinsamer Ballettschöpfungen, deren vorerst letztes Glied „Agon“ ist.

Was ist es, das Strawinsky — und mit ihm so viele andere Musiker — Balanchine den meisten sonstigen Choreographen vorziehen läßt? Wenn man einmal davon absieht, daß sich auch Strawinsky erst im Laufe der Zeit über seine Ballettästhetik klar wurde und daß er gerade in dem Moment auf Balanchine stieß, als sich seine Gedanken über die Wiedergeburt des modernen Balletts aus dem Geiste des klassisch-akademischen Theatertanzes zu ihrer präzisesten Form verdichtet hatten — auf Balanchine, der sich immer mehr zum Prototyp des neoklassizistischen Choreographen entwickeln sollte, war es ganz einfach dessen immense Musikalität, der er seine Vorrangstellung verdankt. Strawinsky hat das ganz klar ausgesprochen, als er über Balanchine sagte: „Er hatte in St. Petersburg am Konservatorium studiert und war ein erfahrener Musiker. So fiel es ihm leicht, meine Musik bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zu erfassen und meine Absichten in seiner schönen Choreographie wiederzugeben.“

Es ist nur natürlich, an dieser Stelle auch den Choreographen selbst zu Worte kommen und sein Verhältnis zur Musik beschreiben zu lassen. In seinem Buch „*Complete Stories of the Great Ballets*“, New York 1954, hat sich Balanchine darüber folgendermaßen geäußert: „Ballett ist nicht allein Tanz, sondern ein Kompositum aus Musik und Tanz. Das Verhältnis des Tanzes zur Musik ist kein buchstäbliches. Es ist nicht Angelegenheit einer handlungslosen Interpretation, eines Note-für-Note, Takt-für-Takt rhythmischen Abbildes der Musik. Im Gegenteil: es ist das einer Ergänzung zur Musik, etwas Hinzugefügtes, das in der Stimmung und im Geist der Musik, wie sie der Choreograph erlebt, vorhanden ist. Wir alle haben bestimmte Emotionen beim Anhören eines Musikstücks. Das gilt auch für den Choreographen. Er drückt seine Emotionen aus und ordnet sie, indem er Menschen auf der Bühne in einer bestimmten Form gruppiert und ihre Bewegungen so arrangiert, daß sie eine bestimmte Qualität haben: sie können beispielsweise traurig sein, obgleich nicht immer eine Story vorhanden ist, die ihnen einen Grund dafür gibt. Manchmal ist die Story schon in der Musik da. Wenn der Choreograph seine Musik gut ausgesucht hat, schätzen wir die Ergänzung, die der Tanz zum Klang liefert: die Musik ist dann wie ein Boden, auf dem sich der Tänzer bewegt. Das soll jedoch keine Entschuldigung für das Aufpfropfen von literarischen Ideen sein, die der Musik fremd sind.“ Und einen Absatz weiter: „Ballett kann uns in vielen Fällen zeigen, wie man Musik versteht. Der Aufbau einer Symphonie, wie ein Musikstück zusammengesetzt ist — das mag etwas sein, woran wir im Augenblick nicht interessiert sind, aber der häufige Besuch von Ballettvorstellungen wird uns vielleicht veranlassen, anders darüber zu denken. Tanz weist immer auf die Musik hin, zeigt auf sie, macht sie visuell interessant. Wenn unsere Augen sich ergötzen, fangen wir an, auf eine neue Weise zu hören.“

Nun, das sind äußerst optimistische Worte, über die viele Musiker — und auch Choreographen — nur den Kopf schütteln werden, die aber doch nicht von der Hand zu weisen sind, da sie eben aus dem Munde eines durchaus ernst zu nehmenden Musikers kommen, der sich noch heute ohne weiteres hinstellen und das Orchester in seinen Ballettvorstellungen selbst dirigieren könnte und dies in der Vergangenheit auch oft genug getan hat. Was aber wichtiger ist: daß sie von einem Mann gesprochen wurden, der mit jeder neuen Einstudierung noch den Beweis für ihre Gültigkeit angetreten hat — so daß man ihm lediglich den Vorwurf einer Verallgemeinerung seiner speziellen Begabung machen kann, denn es ist eben leider durchaus nicht so, daß der Tanz immer auf die Musik hinweist.

Allerdings ist Balanchine klug genug, die Choreographie nicht mit hermeneutischen Aufgaben zu belasten. Wenn er sich Ballette komponieren läßt, liefert er dem Komponisten allenfalls eine Grundidee oder eine allgemeine Situationsangabe, aber niemals eine dramatische Story oder ein Libretto (vgl. „Kartenspiel“, „Danses Concertantes“, „Orpheus“, „Agon“, „Die vier Temperamente“ und „Symphonische Metamorphosen“). Genauso verfährt er mit den Balletten, die er nach vorhandenen Musiken gestaltet — wobei man sich nicht durch seinen Verweis auf Symphonien schockieren lassen sollte, denn er weiß genau, wie weit er gehen kann. Balanchine horcht auf die Musik, sucht ihre Grundstimmung zu ergründen und übersetzt dann die musikalischen Energien des Stückes in tänzerische Bewegungsenergien. Seine besten Ballette sind vollendete tänzerische Sichtbarmachungen der ihnen zugrunde liegenden Partituren. Hingewiesen sei auf „Concerto Barocco“ (Bach, Konzert für zwei Violinen), „Caracole“ (Mozart, Divertimento in B-Dur), „Schottische Symphonie“ (Mendelssohn), „Symphonie in C“ (Bizet), „Ballet Imperial“ (Tschairowsky, 2. Klavierkonzert G-Dur), „Bourrée Fantasque“ (Chabrier) und „Western Symphony“ (Hershy Kay). Schon diese kleine Auswahl dürfte genügen, um Balanchine zu attestieren, daß er genau die Grenzen kennt, die der Musik bei der Verwendung als Ballettmusik gesetzt sind.

Balanchine hat den Beweis erbracht, daß musikalische Choreographien durchaus möglich sind. Aber er hat ihn nur für das handlungslose, für das nichtdramatische Ballett erbringen können; wo er versucht hat, Handlungsballette zu choreographieren, unterscheidet er sich in keiner Weise von anderen mittelmäßigen Choreographen. Übersteigen musikalisch choreographierte Handlungsballette vielleicht die gegenwärtigen Möglichkeiten der Choreographie? Die Frage ist sicher nicht mit einem einfachen Ja oder Nein zu beantworten, aber die Tatsache, daß bis heute keine musikalisch befriedigenden Choreographien zu solchen musikalischen Meisterwerken des Balletts wie Debussys „Jeux“, Ravels „Daphnis und Chloe“, Bartóks „Wunderbarem Mandarin“ und Hindemiths „Nobilissima Visione“ existieren, gibt doch zu denken.

RICHARD ENGLÄNDER

MUSIKALISCH-THEATRALISCHE CHINOISERIE

Das ganze 18. Jahrhundert hindurch ist Europa China gegenüber besonders aufgeschlossen gewesen. In allen Äußerungen des Rokokos, der Aufklärung, der Empfindsamkeit lassen sich die Varianten dieser Chinoiserie verfolgen, in deren fernen Klang man schon frühzeitig auch japanische Motive mit einbezog. Kunst und Kunstgewerbe spielen tausendfache exotische Reize aus, und der Konfuzianismus wird zum Diskussionsobjekt der Enzyklopädisten.

Oper und Schauspiel können da nicht zurückbleiben. Nicht umsonst übersetzt der französische Jesuitenpater Brémaire eines der populärsten altchinesischen Dramen („*Tschao Chi Couell*“). Das typisch chinesisch-japanische Thema von der Treue des Vasallen, der das eigene Kind opfert, um das kaiserliche Waisenkind zu retten, die Monstrefigur des tartarischen Eindringlings Gengis-Khan, sie gewinnen sich mit Voltaire's „*Orphelin de la Chine*“ (Paris 1755) alle großen europäischen Bühnen. Von den Liebesintrigen der Opera seria umtänzelt, von den Koloraturen italienischer Gesangsvirtuosen umspielt, erscheinen die gleichen dramatischen Motive und Gestalten im „*Eroe cinese*“ (Der chinesische Held) Pietro Metastasio's, den u. a. Giuseppe Bonno für Wien, Johann Adolf Hasse für Dresden, Francesco Uttini für Stockholm komponiert. Gluck entwirft zusammen mit seinem Choreographen Gasparo Angiolini, der auch an der Wiener Uraufführung des „Orfeo“ szenisch mitbeteiligt war, die tragische Pantomime „*L'orfano della China*“ (Der Waisenknabe von China). Er muß sich freilich nach diesem allzu seriösen Tanzdrama den Spott J. G. Noverres gefallen lassen, der selbst mit einem exotischeren und erotischeren „*Ballett chinois*“ die Londoner zu verblüffen wußte. Jede wandernde Schauspieltruppe versucht es um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit „Chineserballetten“; den Zwischenakten der großen Oper werden sie aufgezwungen, mag es auch wie die Faust aufs Auge passen — wie etwa bei der Premiere des Piccinnischen „*Roland*“ (1778), wobei es zu Äußerungen des Mißfallens von seiten stilistisch anspruchsvoller Pariser kam. Oft werden Tanz und theatralisches Spiel im Wirbel höfischen Übermuts emporgetrieben. Denn überall, wo Pagoden, chinesische Pavillons, Nephrits und das Drachenemblem zu finden sind — im Stockholm und Drottningholm Gustavs III., im Potsdam Friedrichs des Großen, im Pillnitzer Schloß und im Japanischen Palais der sächsischen Kurfürsten — werden Feste *à la chinoise* gefeiert. Watteaus bewunderte Chinesenstiche, die Bildskizzen und ausführlichen Reisebeschreibungen der französischen Missionare stehen dabei Modell. Das Graziös-Improvisatorische der chinesischen Bühne verbindet sich wie von selbst mit der heiteren Eleganz der eben auflebenden Opéra comique.



Margareta Hillin und Arne Ohlson in „Tranfjädrarna“
von Sven Erik Bäck Foto: Rydberg

Der abgebrauchten, weniger diffizilen Turkomanie des Theaters gesellt sich immer deutlicher die Chinamode hinzu. Als die Pariser von Jean Jacques Rousseau aufgestachelt, bald nach 1750 Jahre hindurch nur noch heitere Musiquettes hören und sehen wollen, gibt es eine Epidemie von „Chinois“-Stücken. Hier wie überall bedeutet es zu zwei Dritteln den Sieg des Bühnendekorateurs. Mehr als irgendwo anders entwickelt sich an den Bildern dieser Chinesenoper, einem modischen Schlagwort entsprechend, eine neue Realistik der Bühne, des Kostüms, der szenischen Gebärde. Alles ist entzückt, auf dem Theater ein „Chinesisches Cabinet“ zu sehen, in dem junge Chinesen

sinnen in mehr oder weniger echter Positur beim Tee sitzen. Der malerische „chinesisch-englische Gartenstil“, der die abgezirkelten Alleen im Sinne Versailles zu entthronen sucht, wird nun auch in der Bühnenlandschaft modern. Über einen Einakter „Le Cinesi“ (Die Chinesinnen), den der junge Gluck für ein großes Fest beim Prinzen von Sachsen-Hildburghausen in dessen Besitzung Schloßhof komponiert, Maria Theresia zu Ehren, weiß der Wiener Komponist Dittersdorf in seiner Selbstbiographie Wunderdinge zu erzählen. Er schwärmt zumal von den Lichtreflexen, die durch viele hundert prismatisch geschliffene gläserne Stäbe böhmischer Herkunft erzielt wurden. Ein zeitgenössischer Bericht über die Aufführung einer großen italienischen Oper des sächs. Hofkapellmeisters Franz Seydelmann in Dresden 1786, „Il nostro“, spricht von chinesischen Aufzügen und von „einer Felsenhöhle, die wahrer Felsen scheint und sich endlich plötzlich in ein chinesisch transparentes Prachtgebäude, einen Garten und Gartenpalais verwandelt, mit fast 2000 Lichtern erleuchtet“. Wie kostspielig derartige Inszenierungen im chinesierenden Stil waren, ahnt man, wenn man erfährt, daß im selben Dresden fünfzehn Jahre später Schillers „Turandot“ aus Ersparnisgründen in gerade verfügbaren türkischen und persischen Kostümen heruntergespielt wurde!

Was im chinesierenden Rahmen vorging, war nicht immer allzu chinesisch. Die jungen Damen im Teesalon hatten oft nichts Wichtigeres zu tun, als sich in den verschiedenen Stilarten der italienischen Oper zu üben. Drängt sich, der Sitte trotzend, ein Chinesenjüngling ins Frauengemach, so kommt er unzweifelhaft geradenwegs aus Paris und bietet frische Proben französischer „politesse“. Mischt sich, frei nach Gozzi und Goldoni, Märchenzauber mit Buffogeist, so werden wir meist nach einer imaginären Chineseninsel versetzt, auf der höchst über-

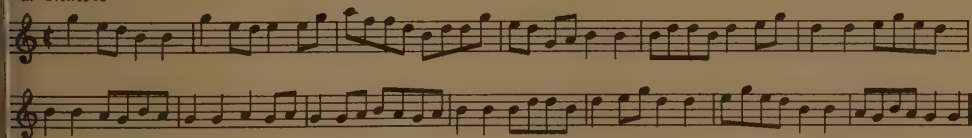
raschenderweise Europäer mit ihren Landsleuten zusammentreffen. Ganz wie in der Türkenoper (man denke an Mozarts „Entführung“!) gefiel man sich in solchen Kontrasten und erleichterte damit zugleich dem Komponisten von vornherein die Aufgabe. Zum mindesten konnte er in drolligen Zeremonien und einem chinesischen Kauderwelsch exotischen Witz beweisen. Gongs und andere Chineseninstrumente wurden gegebenenfalls in den Händen von Bonzen auf der Bühne gern verwendet. Sie kommen schon 1715 in einer Tempelszene der Oper „*Il Tartaro nella Cina*“ (Der Tartarenherrscher in China) von Francesco



Szene aus der Märchenoper „Tranfjädrarna“ von Sven Erik Bäck Foto: Rydberg

Gasparini vor. Am phantastischsten geht es in Grétrys „*Panurge dans l'isle des Lanternes*“ (Panurge auf der Insel des Laternenvolkes) zu, der wichtigsten Chinesenoper des 18. Jahrhunderts und zugleich dem erfolgreichsten Stück im Paris der vor-revolutionären Jahre, neben Beaumarchais' „*Figaro*“. Alles, was ein Augenzeuge, der Jesuitenpater du Halde, in seinem Monumentalwerk „*Description . . . de l'Empire de la Chine et la Tartarie chinoise*“ (Haag 1735 u. ö.) über das berühmte chinesische Laternenfest berichtet hatte, wird nun in Orgien blendender Chinoiserie der Szene und des Balletts ausgespielt. In einer Riesenlaterne läßt sich die Göttin des Laternenvolkes umtanzen; die Schläge einer chinesischen Riesentrommel, die von zwei Chinesen zu gleicher Zeit auf der Bühne bedient wird, rhythmisieren ein Ballett. Am Schluß der Oper wird die gesamte Ouvertüre in choreographischer Auswertung wiederholt. Die Revue des zwanzigsten Jahrhunderts scheint hier vielfach vorgeahnt. Bewundernswert ist das Formgefühl französischen Rokokos, mit dem dabei Grétry melodische Anspielungen auf das Chinesische mit klassischem Orchesterstil zu verbinden weiß. Wogegen Weber in seiner Ouvertüre zu Schillers „*Turandot*“ den Faden bald verliert, mag er sich noch so zäh an eine der chinesischen Originalmelodien klammern, die jener Père du Halde einst auf seiner Chinareise hörte und notierte, um sie dann an Rousseau (vgl. Notenbeispiel) weiterzugeben.

Air Chinois



Auf eine dezente Form- und Stilverschmelzung kommt es bei aller Chinoiserie letztthin an. Ein Rest darf und muß bleiben. So kennt man auf der anderen Seite Porzellanmalereien des 18.

Jahrhunderts von in Europa wirkenden Japanern, auf denen etwa Friedrich der Große mit mongolischen Zügen dargestellt wird. Der junge Gluck ließ seine Overture zu den „*Cinesi*“ nach Dittersdorfs erwähntem Bericht von „*kleinen Glöckchen, Triangeln, kleinen Handpauken, Schellen und dergleichen, bald einzeln, bald zusammen*“ begleiten, worüber die erhaltene Partitur selbst nichts aussagt. Diese bescheidenen Mittel mochten im Zusammenhang überzeugender wirken als die erzwungenen Originalismen in manchen Ostasienstücken um und nach 1900 (so Weingartners „*Dorfschule*“, Nedbals Ballett „*Andersen*“, d'Alberts letzte Oper „*Mister Wu*“). Wo die schlichte, pentatonisch bestimmte Linearität altchinesischer Musik im Gesamtstil unseres Musizierens wie unbewußt gestreift wird, wo Klang und Rhythmus des Schlagorchesters immer zartere Brechungen erfahren, da trifft man heute wieder eine überzeugende musikalische Chinoiserie von höherem Sinn: in Busonis „*Turandot*“, in Mahlers „*Lied von der Erde*“, in dem entzückenden Pagodensatz der „*Suite enfantine*“ Ravels, dessen Schaffen man mit den Erzeugnissen japanischer Malerei hat vergleichen wollen. Aus neuer Zeit seien zwei Werke genannt: Hindemiths *Symphonische Metamorphosen über Themen von Weber* (1943), wobei der Komponist in faszinierender Weise an das erwähnte Originalthema anknüpft, dessen Kenntnis Weber selbst der Überlieferung du Halde-Rousseau verdankt. Weiterhin: die Kammeroper „*Tranfjädrarna*“ (Die Kranichfedern) von Sven-Erik Bäck, einer der beachtlichsten und feinfühligsten Begabungen der jüngeren schwedischen Komponistengeneration. Der Text, den der vor kurzem verstorbene schwedische Dichter Bertil Malmberg verfaßte, knüpft an ein japanisches Schauspiel von Junji Kinoshita an. Dies Werk, von Haus aus ein Hörspiel im Auftrag des schwedischen Rundfunks, erlebte vor wenigen Monaten seine eindrucksvolle szenische Uraufführung auf einer kammerspielartigen Annexbühne der Königlichen Oper Stockholm.

Die Übersetzungslyrik Bethges und Klabunds und der den Tagen des literarischen Expressionismus zugehörige, großangelegte Chinesenroman Alfred Döblins „*Die drei Sprünge des Wang-Lun*“, der das Rätselhafte des Landschaftlichen, des politischen und des sozialen Lebens im fernen Osten zu erfassen suchte, helfen zugleich, musikalische Unterströmungen jener Bereiche für unsere Phantasie aufzudecken. Selbst ein Puccini, der, halb kunstgewerblich eingestellt, in „*Madame Butterfly*“ bisweilen noch auf das harmlosere Publikum der „*Geisha*“ von Jones Rücksicht zu nehmen schien, fand in letzter Stunde den Weg zu der höheren Ebene seiner „*Turandot*“. Der geheime Zauber altchinesischer Kultur wirkt, allen Wandlungen zum Trotz, mit unverminderter Kraft. Wir denken an die Worte, die vor 2000 Jahren in dem „*Buch der Zeremonien*“ geschrieben wurden: „*Nur einen Zweck hat das zwiefache Wirken der Musik und der Bräuche: Die Vollendung.*“

MUSICA-BERICHT

„EUROPÄISCHER MUSIKSOMMER 1958“ — unter diesem Gedanken stehen die folgenden Berichte unserer Mitarbeiter. In kritischer Weise beleuchten sie wesentliche Festspiele, die im In- und Ausland stattgefunden haben. Damit dürfte diese Überschau einen Beitrag zur Idee des Festivals an sich leisten, denn manches blieb Ansatz, manches wurde Erfüllung. Zwischen bewährter Überlieferung und neuem Gedankengut spannt sich ein Bogen unterschiedlicher Veranstaltungen, deren Würdigung dem Leser ein Bild von der Vielfalt der Ereignisse und ihrer Bedeutung geben möchte.

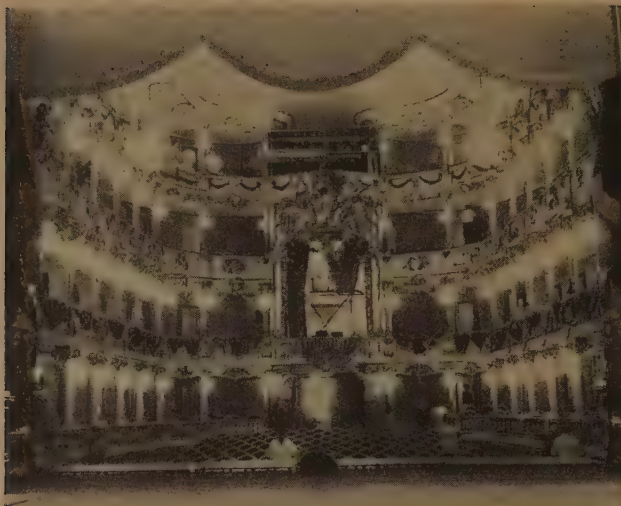
DEUTSCHLAND

Raritäten —
dazu ein kostbares Theater München

In den hochsommerlichen Festwochen zu seiner 800-Jahr-Feier zeigte sich München ausdrücklich auch als eine recht betriebsame Musikstadt. Keine Musiziergemeinschaft, angefangen von den führenden Orchestern bis hinunter zu den kleinsten Laienchören, keine künstlerische Gemeinschaft oder Ausbildungsstätte gönnte sich die sonst so streng innegehaltene sommerliche Ferienpause, sondern macht sich mit einer klingenden Geburtstagsgabe bemerkbar. Bis in den Spätherbst hinein ergießt sich eine Tonflut über die Stadt, die alles mit sich führt, was angefangen von Orlando di Lasso bis zum jüngsten Musikpreisträger in irgend einer Verbindung zum Kunstleben der Stadt steht. Die Festkonzerte des Bayerischen Rundfunkorchesters unter Eugen Jochum und der Münchener Philharmoniker unter Fritz Rieger waren vornehmlich der gegenwärtigen schöpferischen Elite Münchens gewidmet: Egk, Hartmann, Höller, Orff und natürlich auch Strauss. Die große Gemeinde von Joseph Haas hatte sich zu einer schönen Aufführung seiner „Heiligen Elisabeth“ unter der Leitung von Hanns Haas versammelt. In dieser kaum übersehbaren und geschweige aufnehmbaren Fülle konnten doch zwei Ereignisse besondere Aufmerksamkeit erwecken. So war die Begegnung mit der „Achten Symphonie“ von Gustav Mahler in einer Aufführung von Fritz Rieger mit seinen Philharmonikern höchst aufschlußreich. Dieses bis heute vielumstrittene Mammutwerk hatte im Jahre 1910 in München unter Mahler selbst seine damals sensationelle Uraufführung erlebt. Heute wird man dem hohen Ethos des Werkes die Achtung nicht versagen. Der monumentale Aufwand dieser „Symphonie der Tausend“ erscheint dagegen im Verhältnis zu den musikalischen Naivitäten als der letzte massierte Aufschrei einer in sich selbst fragwürdig gewordenen Zeitepoche, deren Brüchigkeit ja auch dann unmittelbar darauf im ersten Weltkrieg bereits

recht deutlich wurde. Die Aufführung selbst brachte den Beweis, daß das Werk auch ohne den Riesenapparat von Chor und Orchester, wie ihn Mahler verlangt, einen Eindruck hinterläßt. Rieger hatte nur 600 Mitwirkende zur Verfügung, die sich als durchaus ausreichend zur wirkungsvollen Demonstration erwiesen.

Eine aparte musikalische Ruhmestat vollbrachte die „Vereinigung der Freunde der Residenz“ bei ihren diesjährigen, nun schon zum dreizehnten Male durchgeführten „Nymphenburger Sommerspielen“ mit der konzertanten deutschen Erstaufführung des vorletzten musikalischen Dramas des greisen Claudio Monteverdi „Die Heimkehr des Odysseus“. Lange war die Echtheit dieses nur in einer Abschrift in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrten Werkes umstritten. Noch im Jahre 1942 wurde das Werk, das in Florenz in einer Bearbeitung von Dallapiccola aufgeführt worden war, von italienischer Seite angezweifelt. Der Bearbeiter der Nymphenburger Aufführung Erich Kraack stützt sich auf die von dem Wiener Musikwissenschaftler Robert Haas bearbeitete Ausgabe in der Reihe „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, die heute als wissenschaftlich authentisch gilt. Man war höchst überrascht von der unmittelbaren dramatischen Mitteilungskraft und lebendigen Plastik dieser Musik, die noch so wenig von der akademischen Formenstrenge der Arie eingeschnürt ist, sondern sich allein von der deklamatorischen Bewegung des Textes lenken läßt. Bei Monteverdi besitzt tatsächlich noch das Wort die absolute Herrschaft über die Musik, und man versteht, warum Carl Orff, dessen Orpheus-Bearbeitung Eugen Jochum kurze Zeit vorher aufgeführt hatte, sich so zu Monteverdi hingezogen fühlte. Eine reiche Charakterisierungskunst menschlicher Empfindungen und Leidenschaften vermochte Monteverdi mit diesem rein deklamatorischen Stil zu entwickeln, der heute noch von einer hinreißenden dramatischen Wirkung ist. In der Instrumentation beruft sich der Bearbeiter Erich Kraack auf die Arrangierfreiheit seiner Ka-



Das neue Cuvilliés-Theater in München Foto: Felicitas

pellmeisterkollegen zur Monteverdi-Zeit und ist dabei keineswegs puritanisch-akademisch verfahren, besonders in der Verstärkung der Bläser durch Trompeten und Posaunen. Erich Kraack leitete die Aufführung selbst mit großer Intensität und Lebendigkeit mit dem Hausegger-Kammerorchester und einem sorgfältig zusammengestellten Solistenensemble, von dem hier nur die Altistin Jeanne Deroubaix, Heinz Hoppe und Eduard Wolitz genannt sein sollen.

Zu seinem 800. Geburtstag erhielt München ein Theater geschenkt. Das „Alte-Residenz-Theater“, das weltberühmte Juwel in der europäischen Rokoko-Architektur, das der ehemalige Kammerzweig des Kurfürsten Max Emanuel und spätere bayerische Oberhofbaumeister des musikfreudigen Kurfürsten Max Joseph, François Cuvilliés, der Direktor „über alle kurfürstlichen Gebäu“, in den Jahren 1750–53 entworfen hatte, erlebte in einem anderen Gebäudeteil der Münchener Residenz, in dem sog. „Apothekenstock am Marstallplatz“, seine Wiedergeburt und strahlt seinen alten, unvergessenen und immer wieder ersehnten Zauber in unverblüht-frischem Glanz neu aus. Die kostbare Innenausstattung war während des Bombenkrieges noch rechtzeitig ausgebaut und durch Verlagerung gerettet worden. Das alte Residenztheater-Gebäude in der Ecke des Max-Joseph-Platzes zwischen Residenz und Nationaltheater, dessen heftig geforderte Wiedererrichtung hinter der älteren Schwester zurückstehen mußte,

ging ja ebenfalls in Trümmer. An seine Stelle wurde das moderne „Neue Residenz-Theater“ gebaut, so daß für die Innenarchitektur des Cuvilliés-Theaters ein anderes Gebäude gefunden werden mußte. Die Zusammensetzung der unzähligen Einzelteile und ihr Neueinbau in den Apothekenstock der Residenz ist bis zum letzten Schnörkel der reichen Ornamentik vollkommen gelungen. Die Restauration, die keineswegs eine künstliche Rekonstruktion ist, präsentiert sich als ein in unserer mechanisierten Zeit seltenes und vollendetes Meisterstück hoher und gewissenhafter Kunsthandwerklichkeit. Da man außerdem noch unter dem aus dem 19. Jahrhundert stammenden Ölanstrich, den man beseitigte, die ursprüng-

liche Vergoldung und Farbtönung entdeckte, leuchtet dieser Wunderraum in dem originalen festlichen Dreiklang von Weiß, Gold und Purpurrot.

Der Bayerische Finanzminister, dessen Verwaltung die konservierende Obhut der bayerischen Bau Denkmäler untersteht, ist sehr stolz auf das in seinem Bereich sonst recht spärlich vorhandene Mäzenatentum. Bei den verschiedenen, der besonderen Bedeutung dieser Kulturtat angemessenen, würdigen Feierlichkeiten wurde immer wieder betont, daß dieser Raum nun keineswegs nur als ein bewundernswürdiges kulturhistorisches Anschauungsobjekt gedacht, sondern als lebendiges Theater für Aufführungen bestimmt sei. Mit automatischer Selbstverständlichkeit stellt sich mit dem optischen Erlebnis dieses Raumes die Vorstellung seines musikalischen Genius loci, des Geistes von Wolfgang Amadeus Mozart ein, dessen Opern hier vor allem unter der Ägide von Bruno Walter unvergessene Aufführungsfeste gewidmet waren. Mozart hatte ja selbst als Fünf- und zwanzigjähriger im Jahre 1781 hier die Uraufführung seines „Idomeneo“ erlebt. So durfte auch kein anderer diesem Theater bei der Eröffnung mit einer Aufführung der „Hochzeit des Figaro“ die festliche, künstlerische Weihe geben. Aber es wurde auch gleichzeitig dabei offenbar, daß es an diesem Ort nicht einfach genügt, Mozart in sauberer, motorischer Lebendigkeit ablaufen zu lassen, sondern daß seine plastische Vielglied-

rigkeit zu einem intensiven Mitatmen zwingt, das jedem Motiv der Partitur seine individuelle Kontur gibt, die mit Präzision allein nicht zu erreichen ist. Ferenc Fricsay wird diesem ästhetischen Gesetz gegenüber noch nachgiebiger werden müssen, so wie es eine Reihe echter Mozartsänger in dem ausgezeichneten Ensemble allein von sich aus wohl begriffen hatten. In voller Harmonie mit dem Raum standen die Bühnenbilder von Helmut Jürgens, der ganz einfach seine Atmosphäre auf der Bühne fortsetzte und ihre Spiegelung gab. Die Regie von Rudolf Hartmann hatte wieder die ruhige und besonnene Sachlichkeit.

Joachim Herrmann

Deutsches Mozartfest

Berlin

Die Beziehungen Mozarts zu Berlin und zum preußischen Königshof, die sich gerade während seiner letzten Lebensperiode anbahnten und rasch intensiver zu werden schienen, sind bekannt; aber auch sonst lassen sich Gründe genug finden, das alljährlich (vielleicht doch allzu oft) von der Deutschen Mozart-Gesellschaft veranstaltete Mozartfest einmal nach Berlin zu verlegen. Man hatte also Gelegenheit, Mozartsche Werke fast aller Gattungen zu hören, Stilvergleiche zu ziehen und zudem Betrachtungen hinsichtlich der Qualität in der Interpretation anzustellen. Legt man da höchste kritische Maßstäbe an, so konnten sich nur die wenigsten Konzerte behaupten; und von der Programmgestaltung her darf man jedenfalls den einen Einwand nicht verschweigen: daß hier wohl häufig der pure Zufall entschied und daß unter solchen Umständen immer wieder dem Altbewährten der Vorzug gegeben wurde vor der eigentlichen Aufgabe, sich nicht zuletzt gerade der selten dargestellten Werke nach Kräften anzunehmen.

Ein einziger Abend hatte den reichen Sektor der musica sacra zu repräsentieren. Ferdinand Leitner musizierte mit dem Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, dem Rias-Kammerchor, dem Radio-Symphonie-Orchester und vier jungen Solisten die Krönungsmesse sowie die „Litaniae de venerabili altaris sacramento“ (KV 243): bei dem riesigen Aufgebot doch recht undifferenziert und obenhin und dementsprechend auch ein wenig am Geiste dieser Schöpfungen vorbei. Auch die zwei eigentlichen Sinfoniekonzerte waren Gastdirigenten anvertraut, Eugen Jochum und Jascha Horenstein. Beide beschränkten sich im wesentlichen auf Zugstücke, wobei Jochum die berühmte g-Moll-Sinfonie erheblich besser gelang als deren frühe Namens-

schwester (KV 183). Horenstein überzeugte am stärksten mit einer feinsinnigen Deutung der Prager Sinfonie (KV 504), während die Philharmoniker an beiden Abenden auch solistisch nicht sonderlich gut disponiert waren. Leider hatte man der Mozartschen Kammermusik bloß einen knappen Abend eingeräumt. Das Stross-Quartett erledigte sich dieser Aufgabe mit viel spieltechnischem Anstand, ohne indes immer die letzten Feinheiten des kompositorischen und des geistigen Gefüges ausschöpfen zu können.

Die Städtische Oper war mit ein paar immerhin repräsentativen Aufführungen beteiligt, d.h. mit Carl Eberts Inszenierungen von „Idomeneo“, „Così fan tutte“ (dieses Werk in italienischer Sprache) und, diesmal von Rudolf Kempe dirigiert, „Die Hochzeit des Figaro“. Unter seiner Leitung ergab sich ein recht flüssiges und lebendiges, wenn auch nicht immer gleichwertiges Musizieren; ebenso war auf der Szene nicht alles vom selben Rang. An diesem Abend hatte die Damenseite ein deutliches Plus zu verbuchen: Elisabeth Grümmer als nahezu klassische Gräfin, Lisa Otto als unübertrefflicher Cherubino und Ursula Schirrmacher als stimmlich zierliche und sehr persönlich gestaltende Susanna.

Wer vom Berliner Mozartfest im ganzen viel erwartet hatte, wurde leicht enttäuscht; denn das Gebotene erwies sich zumeist als nicht festspielwürdig. Was aber an Eindrücken blieb, waren die Werke selbst, die allerorten unvermindert für ihren Schöpfer zeugen. Für viele Zuhörer mögen etwa die „Litanei“ oder das frühe Streichquartett in F-Dur eine Entdeckung bedeutet haben; wie überhaupt an beglückenden Werten kein Mangel war. Die Jugend bekannte sich zu Mozart durch ein Konzert des Rias-Jugendorchesters unter Willy Hannusdike, wobei selbst die Soloparte ausgewählten Nachwuchskünstlern anvertraut waren. Daran hätte Mozart selbst ebenso seine Freude gehabt wie an der zum Ausklang des Festes gebotenen Serenade im stimmungsvollen Hof des Jagdschlusses Grunewald, in der Bernhard Paumgartner an der Spitze des Radio-Symphonie-Orchesters seinem geliebten Salzburger Meister mit aller Ehrfurcht und weiser Überlegenheit diente.

Werner Bollert

Gedanken zum deutschen Bachfest

Stuttgart

„Neben Hauptwerken des Meisters . . . auch seltener gehörte Instrumentalmusik . . . bringen und besonders die Beziehung Bachs zum Schaffen der Gegenwart aufzeigen“, das wollte laut einer der offiziellen Programmdevisen das 35. Bachfest. In

einem der drei von Hermann Keller geleiteten „Musikalischen Rundgespräche“ mußten sich die Programmleiter gegen Kritiker verteidigen, die nicht einsehen wollten, was Strawinsky und David auf einem Bachfest zu suchen hätten. Tatsächlich war der Anteil zeitgenössischer Komponisten (außer den genannten waren u. a. Helmut Bornefeld, Johannes Driessler, Karl Marx, Ernst Pepping vertreten) außerordentlich groß, und es dürfte wohl das erste Bachfest gewesen sein, bei dem ein eigener Abend dem Schaffen eines Meisters des 20. Jahrhunderts, nämlich Johann Nepomuk David, gewidmet war. Aber gerade diese Aufgeschlossenheit gegenüber dem von Bach inspirierten Neuen dokumentierte die über Jahrhunderte hinweg wirkende Ausstrahlung Bachscher Kunst. Der starke Besuch der „modernen“ Veranstaltungen, der ja sonst nicht die Regel ist, bewies nur, daß die Idee der Veranstalter verstanden wurde. Die Interpretation lag fast durchweg bei Stuttgarter Künstlern, Chören und Orchestern. Deren Leistungsfähigkeit ist hoch genug, die Stuttgarter Bach-Pflege auch im unfechtlichen Alltag so intensiv, daß die Gefahr provinzieller Enge gar nicht erst aufkommen konnte. Aus der Deutschen Demokratischen Republik waren etwa dreißig Gäste gekommen. In der Jahresversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft, die die Wiederwahl von Oberlandeskirchenrat Prof. D. Dr. Christhard Mahrenholz brachte, wurden Mühlhausen in Thüringen für 1959 und Wien für 1960 als Stätten der kommenden Bachfeste genannt.

Das Stuttgarter Programm legte das Schwergewicht auf den Kirchenmusiker Bach. Ein Kantatenabend unter Hans Grischkat machte den Auftakt. Jeder Tag begann mit einer Mette mit Bach-Musik; am Sonntag wurden in den Festgottesdiensten in vier Stuttgarter Kirchen Bach-Kantaten und Orgelwerke geboten; Motetten- und Orgelstunden (in diesen wetteiferten Anton Nowakowski und Herbert Liedecke) bereicherten den Querschnitt durch Bachs musica sacra. Höhepunkt wurde nach Gewicht und Wiedergabeniveau die h-Moll-Messe, die unter Hans Grischkats Leitung zweimal in der spätgotischen Stiftskirche, dem erst vor kurzem nach dem Neuaufbau der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Wahrzeichen Stuttgarts, aufgeführt wurde. Es ist immer wieder erstaunlich, welche Wirkungen der hervorragende Chorleiter Grischkat selbst aus einem keinesfalls durch besondere Stimmen brillierenden Laienensemble wie dem Schwäbischen Singkreis herauszuholen vermag. Daß die Messe, die bei einem der letzten Bach-

Feste auf die „Missa“, die ersten beiden Teile, zusammengeschrumpft war, jetzt sogar offiziell mit dem romantischen Namen „Hohe Messe in h-Moll“ angekündigt wurde, motiviert ein sehr bemerkenswerter Aufsatz von Georg von Dadelsen im Festprogramm näher. Danach wären die Thesen von Friedrich Smend, die Messe von Bach sei nicht als Einheit gedacht gewesen, durch neuere Forschungen überholt (wenn auch nicht entwertet). Graphologische Untersuchungen datieren das Symbolum Nicaenum nicht, wie Smend, ins Jahr 1732, sondern in die allerletzten Lebensjahre Bachs, wodurch sich auch eine andere Bewertung des Sammelwerkes der Messeteile ergibt. Dadelsen führt gewichtige Argumente an, die für eine von Bach selbst nachträglich zusammengefügte „Missa tota“ sprechen.

Dem „weltlichen“ Bach wurde vom Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Mündinger und vom Stuttgarter Kantatenchor unter der Leitung von August Langenbeck gehuldigt. Eine nicht alltägliche, festwürdige Kostbarkeit bildeten die meisten nur in Bruchstücken, wie den berühmten Goldberg-Variationen (Hans-Arnold Metzger und Aimée van de Wiele) gespielten Teile der Klavier-Übung. Hier wurden sie, verteilt auf mehrere Veranstaltungen, vollständig musiziert (mit Ausnahme der Partiten in c-Moll und a-Moll), von Bachs sechs Partiten seit 1725 als erstes Werk des Meisters gedruckt, bis zu den großen Choralbearbeitungen und der „Aria mit 30 Veränderungen“ aus dem dritten und vierten Teil. Johann Nepomuk David analysierte, von Irmgard Lechner am Cembalo assistiert, die „Duette“. Lisedore Häge-Prätorius, Hans-Ulrich und Grete Niggemann, Herbert Liedecke, Klaus Ekkehard Ibe waren die durchwegs versierten Interpreten der Klavier-Übungen. Hier können nicht alle singenden, musizierenden und leitenden Künstler gewürdigt oder auch nur erwähnt werden. Die Namen der bewährten Bach-Sänger Agnes Giebel und Helmut Krebs sollen, da sie besonders oft vertreten waren, für viele stehen.

Von den zeitgenössischen Beiträgen errang Davids fünfte Symphonie einen durchschlagenden Erfolg — doppelt bemerkenswert bei einem so anspruchsvollen Werk, das den Kontrapunktiker in voller Glorie zeigt. Die vorbildlich durchsichtige Wiedergabe durch das Südfunk-Symphonieorchester unter Hans Müller-Kray trug wesentlich dazu bei, sie kam auch Strawinskys Psalmensymphonie zugute. Zum ersten Male erklang in Deutschland Davids in Wien uraufgeführtes „Requiem chorale“ für

Soli, Chor und Orchester. Er löst das Problem, den Gregorianischen Choral zum Baumaterial großer Formen zu benützen, mit konsequenter Imitations-Technik in der Stimmführung, Ostinati, Orgelpunkten und scharfen rhythmischen Akzenten im Orchester. Es entsteht ein Klangbild von archaischer Strenge und Objektivität, das an die verdichtende Stilisierung byzantinischer Malerei gemahnt. Der Philharmonische Chor Stuttgart und die Hymnus-Knaben bewiesen an dem anspruchsvollen Werk unter Heinz Mendes Leitung ihre Chorzucht und Sicherheit.

Zum Ausklang des Bachfestes wurden auch die schönen Barock-Schlösser in Stuttgarts Umgebung, die Solitude und Ludwigsburg, einbezogen. In einem Kammerkonzert mit Werken schwäbischer Komponisten aus der Zeit zwischen 1650 und 1750 (Philipp Bötdecker, Conrad Michael Schneider, Johann Christian Stierlein, Isfried Kayser, Theodor Schwarzkopf) traten manche hübsche Funde zutage.

Zweifellos kann man das Stuttgarter Bachfest im Niveau wie in der Teilnahme des Publikums als Erfolg werten. Dennoch bleibt das Problem offen, wie die Deutschen Bachfeste künftig zu gestalten seien, um der Gefahr der Routine, des „Betriebs“ und der Provinzialisierung zu begegnen. Schematischer Erstarrung hat man in Stuttgart durch die Aufnahme Bachverbundener zeitgenössischer Kompositionen vorzubeugen gesucht; dieser Weg sollte unbedingt planmäßig ausgebaut werden. Was Bachs Werke nun selbst angeht: Sollte sich da ein Fest, das diesen erhabenen Namen trägt, nicht auf das Besondere, aus dem Alltag Herausragende beschränken? Man braucht heute, gottlob, weder die h-Moll-Messe, noch die Passionen, noch die Brandenburgischen Konzerte als Festgaben zu präsentieren (es wäre denn, durch erlesene Muster-Aufführungen). Sie leben ja im normalen Repertoire. Bachfestwürdig wären, so wie es in Stuttgart die Wiedergaben der Clavier-Übung tatsächlich waren, Modell-Aufführungen vernachlässigter oder interpretatorisch umstrittener Bachwerke, kurzum alles das, was außerhalb der Routine liegt. Um so hochgesteckte Ziele zu erreichen, müßten die Bachfeste in einen größeren überprovinziellen Rahmen gestellt werden: Dann könnten aus beiläufigen Veranstaltungen, die in manchem Jahr kaum über den beschränkten Kreis von Lokalkolorit und -niveau hinaus kamen, wieder Ereignisse werden, die den Titel „Deutsches Bachfest“ mit Recht und Würde tragen — wobei selbstverständlich das Beiwort „deutsch“ nicht in einem bachwidrig nationalistischen, sondern geographisch und

geistig die Einheit im hohen Zeichen Johann Sebastian Bachs betonenden Sinne zu verstehen ist.

Kurt Honolka

Europäische Gastspiele Wiesbaden

Der internationale Charakter der „Wiesbadener Maifestspiele“ beschränkte sich diesmal wegen Absage der „Argentinischen Kammeroper Buenos Aires“ auf das „American Ballet Theatre New York“ und auf die Staatsopern aus Belgrad und Rom. Die internationale Fahnenreihe entlang der Wilhelmsstraße bot den überaus zahlreichen Besuchern ein weltweites Willkommen.

Wie gewohnt, eröffnete der Gastgeber, das Wiesbadener Staatstheater, den festlichen Reigen mit einer eigenen Inszenierung, nämlich mit der zu Unrecht vernachlässigten komischen Oper von Hermann Goetz „Der Widerspenstigen Zähmung“. Das vergnügliche Textbuch J. V. Widmanns zieht auch heute noch, gibt bühlenwirksamer musikalischer Entfaltung in lyrischer Inbrunst, melodischem Glanz und mancherlei dramatischen Aufschwüngen Raum, obschon die kontrastreichen Spannungen des ersten Aktes bis zum Opernschluß nicht ungemindert durchhalten. Friedrich Schramm inszenierte mit Ironie, Schwung und Delikatesse, die sich auch in den biedermeierhaft aparten Kreuzstichmustern in Ruodi Barths Bühnenbildgestaltung auswirkte. Arthur Apelt am Dirigentenpult entkräftete durch Maßhalten und feinnerviges Pointieren den oft erhobenen Einwand, die Instrumentation sei klanglich zu massiert. Von der dezenten Musizierweise profitierte das festspielmäßig disponierte Ensemble, vor allem Marianne Dorka als wandlungsfähige Widerspenstige, Heinz Friedrich mit geschmeidigem Bariton. Das mit freundlichem Premierenbeifall ausgezeichnete Werk dürfte auch andere Spielpläne bereichern.

Das 1939 gegründete „American Ballet Theatre New York“ vermittelte zwischen klassisch und modern, dokumentiert in drei Ballettabenden von hohem Niveau. Den charakteristischsten Querschnitt bot der erste, der mit höchst disziplinierten Kontrapunkten von Soli und Gruppentanz auf „Thema und Variationen“ nach Tschaiowsky konzipiert war, die der meisterliche Choreograph George Balanchine mit geradezu symphonischer Bewegungsführung, mit bevorzugten asymmetrischen Gruppierungen und kühler Tanzstrategie interpretierte. Problematischer war die Tanzkreation „Pillar of Fire“, die Antony Tudor zur Musik von Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht“ entwor-

fen hatte. Die schwärmerische, in dunkler Klangpracht schwelgende Tonwelt auf den Roman der liebesdurstigen Hagar bietet kaum kontinuierliche Impressionen für ein überzeugendes Tanzspiel in der konventionellen Interpretationsweise dieses amerikanischen Tanzcorps. Faszinierende Höhepunkte waren dann der begeistert applaudierte Pas de Deux aus *Leon Minkus'* „*Don Quixote*“ mit Erik Bruhn und Lupe Serrano, ein sprühlebendiger Wirbel aus Pirouetten, Entrechats und federnder Grazie, und schließlich als spezifisch amerikanische Attraktion die 1944 von Jerome Robbins und dem Komponisten Leonhard Bernstein geschaffene Bar-Burleske „*Francy Free*“, jazzbeschwingt, mit knallharter Rhythmik und grotesker Turbulenz dreier verliebt kokettierender Matrosen. Die musikalisch prickelnd charakterisierende Leitung des Wiesbadener Staatsorchesters oblag Samuel Krachmalnik.

Eine der glanzvollsten Vorstellungen im jugoslawischen Reiseprogramm war Borodins „*Fürst Igor*“ mit den unkopierbaren rasanten Polowetzer Tänzen. Auf sich selbst gestellte choreographische Leistungen des Belgrader Staatsballetts demonstrierte das dreiaktige Werk „*Der Teufel im Dorf*“ von *Frau Lhotka*, eine mit pantomimischen Einlagen aufgefüllte Tanzkreation, deren Längen durch artistisch springlebendiges Können von Stevan Zunac und Dusanka Sifnios vertuscht wurden. Das Belgrader Staatsorchester bewährte sich mit erregendem Musizieren in Janáček's Oper „*Katja Kabanova*“. Mitreißend, schwärmerisch und dramatisch vollblütig nutzt des Komponisten urlebendige eklektische Musik folkloristische und zeitgenössische Anregungen; die prachtvolle Valerija Hejibakova verkörperte eine stimmungsgewaltige, darstellerisch überaus expressive Katarina. Kresimir Baranovic dirigierte mit Feuer und Feinsinn.

Anläßlich von Puccinis 100. Geburtstag im Dezember entschied sich die Staatsoper Rom für drei Opern: *Tosca*, *Manon* und *Butterfly*. Eine Parade metallisch strahlender Stimmen und südländischen Spiel-Elans wurde unter dem Regisseur Piccinato die erstgenannte Oper. Er ließ die veristische Atmosphäre in üppige naturalistische Bilder einfangen, denen sich markige Chöre und die in den Hauptrollen durchaus festspielwürdigen Solisten, allen voran Franco Corelli als Cavaradossi und Gabriella Tucci als Tosca zugestellten. Vom Musikalischen her faszinierte auch die Oper „*Manon*“, in der die Regie detaillierte Aufmerksamkeit dem zweiten Akt und der dramatischen Schlagkraft der

Hauptdarsteller zuwandte, verkörpert durch Magda Olivero und Angelo Bartoli. Mit Sonderapplaus wurde das im pastosen Vollklang schwelgende Orchester der römischen Staatsoper bedacht. Franco Capuana dirigierte es mit Belcantogeschmeidigkeit und souveränem Klangsinn. Die abschließende Oper „*Madame Butterfly*“ mit der exzellenten Skalabesetzung wurde von diesem suggestiven Orchesterleiter inspiriert und durch Gigliola Frazzoni als betörende Butterfly zu einer vielversprechenden Attraktion. . . . Gottfried Schweizer

Woche des Gegenwartstheaters

Nürnberg

Die „7. Woche des Gegenwartstheaters“ wirkte auffällig matt. Gewiß standen mit Bergs „*Wozzeck*“, Egks „*Revisor*“, Lofers Oper „*Des Kaisers neue Kleider*“ und einem Ballettabend vier Aufführungen auf dem Programm, die einem interessierten Zuhörerkreis ein überzeugendes Bild vom Opernschaffen unserer Tage zu bieten vermochten, doch waren in diese „Festwoche“ drei geschlossene Repertoireaufführungen eingeschoben, die den festlichen Glanz etwas erblassen ließen. Die beachtliche Aufführung des „*Wozzeck*“ wurde bereits in *Musica* (1958, Heft 3) gewürdigt. Lofers Oper „*Des Kaisers neue Kleider*“ kam hier bereits 1956 als Neubearbeitung heraus (vgl. *Musica* 1956, Heft 7/8). Egks „*Revisor*“ ging Tage vor Beginn der Gegenwartswoche über die Nürnberger Bretter. Das Werk, das sich die meisten größeren Bühnen bereits erobert hat, wirkte bei der hiesigen Aufführung im zweiten Teil so überzeugend, daß man die Schwächen im ersten Teil darüber vergessen konnte. Temperamentvoll gestaltete Cesare Curzi die Hauptpartie. Aus der Zahl der reizvoll agierenden Personen ragte Elisabeth Schärtel klanglich hervor. Am Pult Erich Riede.

Beachtlich wirkte die Ouvertüre der Woche in Gestalt eines Ballettabends. Strawinskys „*Orpheus*“ stand neben der Uraufführung von Friedrich Schmidts Ballett „*Der Faden der Ariadne*“. War es schon durchaus gewagt, die Arbeit eines jungen Repetitors neben das Meisterwerk eines großen Musikers zu stellen, so bot der Abend in der Wiedergabe mancherlei Überraschungen. Strawinskys „*Orpheus*“, dessen Musik zu den wesentlichsten Schöpfungen unserer Zeit zu rechnen ist, verlangt nicht nur intensivste Vorarbeit, sie bedarf vor allem der Deutung durch einen „Dirigenten“. Hier überließ man die Partie dem jüngsten Kapellmeister des Hauses, dessen Interpretation dem

Werk nicht gerecht werden konnte. Statuarisch aufgelöste Gruppenbilder und die meist in antiken Bewegungsformen agierende Choreographie Bernhard Wosiens wirkten durch Geschlossenheit.

Friedrich Schmidt schrieb sein Ballett zu einem Nachtstück von Otmar George nach Marcel Schwob, dessen Handlung in Traumvisionen, in phantastisch surreale Bereiche führt. Schon durch die frei gestaltete Verbindung der Ariadne, die einst Theseus den Faden für das Labyrinth mitgab, mit der Nymphe Arachne, einer von Athene in eine Spinne verwandelten Spinnerin, wird der reale Boden verlassen. Amant, dessen Sehnen nach dem Einswerden mit der Geliebten unerfüllbar bleiben muß, glaubt mit demselben Seidenfaden, mit dem er die Geliebte aus dem Irrgarten des Menschendaseins führen will, allem Leid entgegen zu können. Zu dieser surrealen Handlung komponierte Schmidt eine Musik, in der das Illustrative auf Kosten strenger Gedankenfolge etwas überbetont erscheint. Reiche Einfälle, sowohl melodisch als auch harmonisch eigenwillige Formulierungen, verraten aber die Hand eines recht begabten jungen Musikers. In Hildegard Krämer hatte Schmidt eine Choreographin, die in Übereinstimmung mit der Musik tänzerisch überzeugende Ausdrucksformen fand. Sie tanzte die Titel-Doppelrolle (Ariadne — Arachne) mit Hingabe und hatte in Henryk Szymczak einen ausdrucksstarken Partner. Der junge Komponist am Pult deutete seine Partitur sehr temperamentvoll und hob sein Werk mit großem Publikumserfolg aus der Taufe.

Martin Lange

Niederrheinisches Musikfest

Duisburg

Nicht der Impuls, sondern die Planung bestimmt heute das Gesicht des „Niederrheinischen Musikfestes“. Da die alten Ziele ihre Aktualität verloren haben, sind die Veranstalter in Bedrängnis. Selten wurde das so offen zugegeben wie im Festbuch. Auf den ersten Blick scheinen sich zwar die verschiedenen Beiträge nur lose dem Fest zu verbinden; man erkennt aber bald, daß ihre sehr scharf formulierten Thesen zu Hilfsmitteln einer Reorganisation werden könnten.

Das „112. Niederrheinische Musikfest“ sollte ein „volkstümliches“ Fest sein. Bei aller Vorsicht, die diesem strapazierten Wort gegenüber geboten ist, läßt sich sagen, daß es Vielseitigkeit, Berücksichtigung möglichst vieler „Sparten“ unseres Musiklebens, voraussetzt. Außerdem erfordert diese erstrebte „Volkstümlichkeit“ eine gewisse Rück-



Friedrich Schmidt: „Der Faden der Ariadne“
Ballettaufführung in Nürnberg Foto: Ulrich

sichtnahme dem Publikum gegenüber: trotz mehrerer Uraufführungen hörte man kaum ein Werk konsequenter „neuer“ Musik. Heinrich Sutermeisters Klopstock-Kantate „Dem Allgegenwärtigen“ stand im Schatten seines „Requiems“. Die Chorsätze waren, dem Wunsche der Duisburger Auftraggeber entsprechend, recht einfach, des Komponisten Verehrung für den späten Verdi ließ sich ebensowenig überhören wie die Tatsache, daß der Versuch so ungebrochener Empfindung und so unmittelbarer pathetischer Beschwörung heute wie „aus zweiter Hand“ wirken mußte. Harald Genzmers „Symphonie 1957“ ist nach ihrem Gewicht eine Sinfonietta, Rückzug ins sicher und heiter beherrschte Handwerk, mit vielen rhythmischen Komplikationen, scharfen Blechakzenten und in fast musikantischer Grundhaltung. Aber gerade das wirklich oder scheinbar Unmittelbare dieser neuen Werke sicherte beiden Komponisten den Erfolg. Daneben gab es ein frühes Violinkonzert von Ernst Krenek, das Konstruktives und Spielerisches äußerst einfallsreich mischt (Solist Klaus Assmann), zwei Arien aus Henzes „Nachtstücken“, von Agnes Giebel zauberhaft gesungen, und ein Oratorium von Händels Zeitgenossen Maurice

Greene „*The Song of Deborah and Barak*“, der die Affektensprache seiner Zeit ein wenig schematisch zu handhaben scheint.

Für den „Jugendtag“, an dem auch der Chor der Städtischen Singschule in sicherer Stimmbeherrschung Beachtliches leistete, schrieb *Günter Raphael* Charakterstudien für großes Orchester mit dem Titel „*Zoologica*“, deren Witz sich aller Gewürze der neueren und neuen Musik bediente. Eine „*Musikantenballade*“ von *Karl Schoenholtz*, die über den üblichen Stil der Jugendoper hinausweist, scheiterte am unzureichenden Text und nicht genügend vorbereiteter Wiedergabe. Ein „Geistliches Konzert“ mit Werken von *Brunner*, *Raphael* und *Rößler* konnte kaum die scharfen Sentenzen *S. Scheytts* im Festbuch („Musik im Ghetto“) über die moderne evangelische Kirchenmusik entkräften. Ein Werkkonzert des „*Mannesmann-Orchesters*“ brachte interessante Erstaufführungen: Ein Cello-Konzert von dem Bonner Cellisten der Beethoven-Zeit *Joseph Reicha*, das dem Wiederentdecker und Solisten *A. Lessing* Gelegenheit zu elegant-virtuosem Spiel gab, und ein Notturmo *Beethovens* für Klavier, Flöte, Fagott, begleitet von einem Streichorchester und zwei Oboen, das *Willy Hess* vollendete und herausgab. Dieses Mittelstück einer größeren Komposition des jungen Beethoven ist technisch nicht sehr anspruchsvolle, aber einfallreiche Hausmusik. Mit dem Musikfest war gleichzeitig eine Tagung der „Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte“ verbunden.

Klaus Kirckberg

Internationale Chor-Olympiade

München

Im Rahmen der 800-Jahr-Feier führte der Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre in München eine „*Internationale Chorwoche*“ durch, an der neben einigen deutschen sieben Auslandschöre teilnahmen, so daß man fast geneigt ist, von einer kleinen Chor-Olympiade zu sprechen. Das Gesamtergebnis der zehn Konzerte kann man in der Feststellung zusammenfassen, daß trotz Sputnik und Atomgefahr in der Welt doch ganz prächtig gesungen wird. Es war nicht alles hoch bedeutsam, was zu hören war, aber es gab doch einige recht eindrucksvolle Ereignisse. So führte die „*BBC Choral Society London*“ unter der Leitung von *Leslie Woodgate* zusammen mit dem Orchester der Münchener Philharmoniker „ihren“ original englischen „*Messias*“ vor. An diesem musikalischen Nationalheiligtum wird nicht gedeutelt; man läßt es unangetastet in seiner

geistigen Klarheit und Objektivität, die durch keinerlei aufgesetztes Pathos verschleiert wird. Für die Engländer ist *Händel* kein Barockmusiker in unserem Sinn, er ist der Klassiker schlechthin. Die vollendete Leistung der 140 Laiensänger zeugt für die lange Tradition des englischen Chorgesanges. Leider war das Solistenquartett nicht von gleicher hoher einheitlicher Qualität. Mit dem Chor und dem Orchester des Bayerischen Rundfunks brachte *Hermann Scherchen* das *Pfingst-Oratorium* von *Fritz Büdiger* zur Uraufführung. Wie schon in seinen bisherigen Oratorien interpretiert *Büdiger* auch diesen übrigens recht frei übersetzten Bericht aus der Heilsgeschichte nicht, sondern deklamiert ihn gleichsam in einem Atemzuge ohne architektonisch formale Unterteilungen. Dadurch erfährt das Werk einen eindringlichen Charakter, in dem die zwölftönige Struktur zum religiösen Symbol erhoben ist. Die esoterische Gesinnung *Büdgers* bewahrte zwischen der *Psalmensymphonie* und dem recht spröden *Canticum sacrum* von *Strawinsky* ihr eigenes Profil. Von den amerikanischen Chören kontrastierte der farbkraftige Universitätschor Yale mit der sehr aetherisch zarten, einfarbigen Klangsilbrigkeit des Frauenchores des *Smith College* aus *Northampton*. Mit Ausnahme eines Werkes von dem originellen amerikanischen Komponisten *Charles Ives* hatte der Chor des *Massachusetts Institute of Technology* ein rein deutsches Programm mitgebracht mit der *Theresienmesse* von *Haydn* als Hauptwerk. Mit besonderen Erwartungen hatte man dem Konzert des Byzantinischen Chores aus *Utrecht* entgegengesehen, war aber enttäuscht von dem Satzstil der ukrainischen Kirchenlieder und Volksweisen, an deren Stelle man lieber Beispiele aus der alten geheimnisvollen byzantinischen Liturgie gehört hätte. Ursprüngliche und leidenschaftliche slawische Musikalität ließ der sehr temperamentvolle Universitätschor *Belgrad* hören. Frankreich war mit dem sehr frisch und farbig singenden Chor der „*Jeunesses Musicales*“ aus *Paris* vertreten, der einen reizvollen interessanten Überblick über die französische Chormusik vom Mittelalter bis zur Neuzeit gab. Ein besonderes Anliegen des Dirigenten *Louis Martini* ist die Wiedererweckung des alten Pariser Kirchenmusikers *Marc Anton Charpentier* aus dem 17. Jahrhundert. Von der technischen und musikalischen Sicherheit und Präzision des Chores der *St.-Hedwigs-Kathedrale* in *Berlin* hat man den Eindruck, daß er auch den vertracktesten atonalen Satz vom Blatt zu singen vermöchte. In seiner

Disziplin und Klangkultur steht er keinem Berufschor nach. Sie sind das Ergebnis einer energischen und eisernen Erziehungsarbeit seines Dirigenten Karl Forster. Im Mittelpunkt des Kirchenkonzertes standen die Münchener Komponisten Joseph Haas, Ludwig Berberich und Wolfgang Jacobi. München selbst rundete mit seinem bekannten Bachchor unter der Leitung von Karl Richter die Chorwoche mit einem seinem Namenspatron gewidmeten Kirchenkonzert ab.

Joachim Herrmann

Mozartfest

Würzburg

Im Mittelpunkt des 29. Würzburger Mozartfestes standen die Symphoniekonzerte mit dem Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Eugen Jochum. Entsprechend der Absicht, ein möglichst vielseitiges Bild vom symphonischen Schaffen Mozarts zu geben, umfaßten die Programme neben unbeschwerten, mehr Gebrauchcharakter tragenden Gelegenheitskompositionen — so das D-Dur-Divertimento KV 334, die „Musique vom Robinig“, wie Mozart selbst dieses einer befreundeten Familie gewidmete, ursprünglich als Streichquartett mit zwei obligaten Hörnern gedachte Werk genannt hatte, ferner die „hals über Kopf“ geschriebene Linzer Symphonie in C-Dur, die vielfach auf Haydnsches Vorbild hinweist, ihrem Wesen nach aber doch echt Mozartisch ist — auch das Jugendwerk der Ouvertüre zu „Lucio Silla“ und schließlich die düstere, nur im Trio des Menuetts heller aufleuchtende Schöpfung der Reife, die g-Moll-Symphonie KV 550, die zu den Standardwerken des Mozartfestes gehören dürfte. Das Hauptthema dieser Symphonie taucht bereits im Allegro maestoso des Klavierkonzertes C-Dur (KV 467) auf, dem Adrian Aeschbacher eine etwas eigenwillige, durch seine kräftige Anschlagstechnik leicht herbe, dabei aber ungemein lebensvolle und frische Deutung gab. Das Rundfunk-Kammerorchester war ihm, wie allen übrigen Solisten, ein jederzeit zuverlässiger virtuoser Partner. Kurt Richter brillierte als Solist im Es-Dur-Konzert für Horn und Orchester (KV 417). Glanz und Schönheit eines bis zu letzter Vollkommenheit kultivierten Soprans strahlten auf, als Maria Stader vier der schönsten Konzert-Arien Mozarts sang, darunter die buffoneske Rondo-Arie „Voi avete un cor fedele“, zu Galuppi's Oper „Le nozze“ geschrieben, und die für Wolfgangs Schwägerin Aloysia Lange komponierte Wiener Abschiedsarie „Nehmt meinen Dank, Ihr holden Gönner“.

Ein Abend des Mozartfestes gilt jeweils dem kirchenmusikalischen Schaffen des Meisters. In der St. Stephans-Kirche erklang unter Richard Schömg das Requiem in d-Moll, ausgeführt von dem mit der Liedertafel vereinigten Domchor und dem Philharmonischen Orchester, in einer durch die große Zahl der Mitwirkenden bedingten sehr monumentalen, vor allem aber in den homophonen Partien gut ausgeglichenen Aufführung. Das vorzügliche Solistenquartett bildeten Annelies Kupper, Lore Fischer, Richard Holm und Max Proebstl. An der Orgel: Ludwig Körber.

Zwei Kammermusikabende des Münchener Koekert-Quartetts boten in hervorragender Wiedergabe vier Werke aus der Reihe der Haydn-Quartette. Beide Abende beschloß der „Musikalische Spaß“, das Dorfmusikanten-Sextett (KV 522) in F-Dur mit Kurt Richter und Willi Beck (Horn) sowie Franz Höger (Kontrabaß).

Aber auch die einheimischen Orchester konnten neben den auswärtigen Ensembles bestehen. Ein Symphoniekonzert der Würzburger Philharmoniker unter Robert Edenhofer vermittelte Mozarts bekanntestes Violinkonzert, das in A-Dur (KV 219), mit Bronislav Gimpel, einem Mozartinterpreten von Rang, und die „Jupiter-Symphonie“, bei der besonders die beiden Mittelsätze durch klangliche Transparenz und vornehme Tongebung in der Wiedergabe erfreuten.

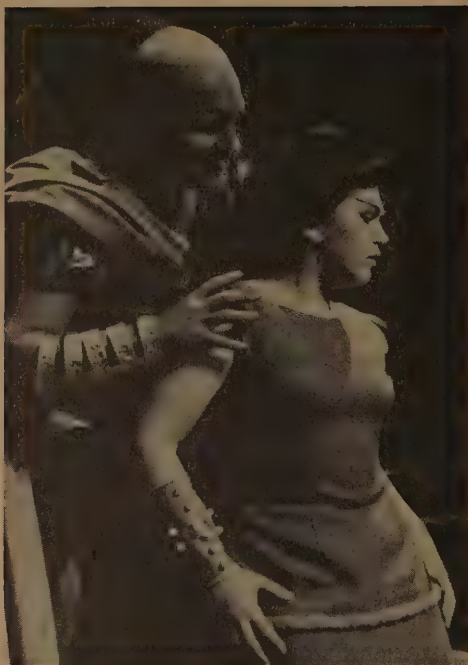
Das Kammerorchester des Staatskonservatoriums, das bereits bei der Nachtmusik im Hofgarten in dem Konzert für Klarinette und Orchester (KV 622) mit Ernst Flacus (Soloklarinette) einen hohen Leistungsstand gezeigt hatte, verlieh dem Mozartfest einen neuen Akzent, indem es sich insbesondere solcher Werke des jungen Meisters annahm, die nur zu selten in den Konzertsälen auftauchen: die vierte Symphonie in D-Dur (KV 19), das Konzert für Flöte und Harfe (KV 299, Therese Reichling-Landgraf, Klaus Schodow) und die Serenata notturna D-Dur (KV 239), unter Hanns Reinartz stilgerecht und subtil interpretiert.

Hans A. Breidt

Händelfestspiele

Halle

In den vergangenen Jahren setzte sich „Musica“ sehr eingehend und teilweise kritisch mit den Hallischen Händelfestspielen auseinander, und zwar in erster Linie mit den Bemühungen zur Gewinnung eines neuen Stils für die Opern- und Oratorienaufführungen. Es wurde die Hoffnung ausgesprochen, daß bis zum Händeljahr 1959 die



Händels „Tamerlan“ in Halle
Kurt Hübenthal und Philine Fischer
Foto: Landestheater Halle

„zweifelloos fruchtbaren Ansätze zu einem neuen Aufführungsstil fortgesetzt werden können“; die diesjährigen Festspiele jedoch, als Praeliminarien zu den geplanten großen Festspielen im Jubiläumsjahr 1959 gedacht, brachten keine neuen und befriedigenden Ergebnisse in dieser Richtung; im Hinblick auf die bislang nicht immer glückliche Programmgestaltung ist diesmal zumindest insofern eine Ausgewogenheit erreicht worden, als man sich, von einigen Ausnahmen abgesehen, nur auf Oper und kleines Oratorium beschränkte, allerdings unter vollkommener Nichtbeachtung der Kammermusik und der musica sacra. Heinz Rückert, unterstützt durch den bewährten Bühnenbildner Rudolf Heinrich, inszenierte wiederum in seiner bereits ausführlich beschriebenen Weise (Durchtextierung der Arien!) die 1722 beendete, dramatisch nicht sehr ergiebige Oper „Ottone“ (hier unter dem Titel „Otto und Theophano“). Rückert entfernt sich mit diesem nun schon zu einem starren Schema, ja fast zur Manie gewordenen Inszenierungsstil immer mehr vom Händelschen Original. Die zweite Oper, „Tamerlan“, vor einigen Jahren schon einmal gespielt, wurde von dem jungen, begabten Regisseur Wolfgang

Gubisch inszeniert, der zwar zusammen mit Horst-Tanu Margraf ebenfalls sich eine neue deutsche Textfassung schuf, sich aber nicht auf das höchst gefährliche Glatteis des Rückertschen Stils begaben hat. So hatte diese Aufführung unseres Erachtens eine weitaus größere Geschlossenheit und Intensität, was allerdings auch zu einem Teil auf den ohne Zweifel dramatischeren Vorwurf der Tamerlan-Handlung zurückzuführen ist. Im „Tamerlan“ wirkte das nun schon durch viele Jahre hindurch an Händel gewachsene Hallenser Ensemble mit (Philine Fischer, Rolf Apreck, dessen Tenor immer mehr an Glanz und Fülle gewinnt, Kurt Hübenthal, Ursula Kretschmer, Margarete Herzberg), im „Ottone“ dagegen wurden vorwiegend neue Sänger eingesetzt, von denen Susanne Sobotta als Theophano besonders hervorgehoben sei. Beiden Aufführungen war Horst-Tanu Margraf wiederum ein temperamentvoller und überragender Interpret der Händelschen Musik, und man darf sagen, daß von der musikalischen Seite her der Stil dieser Aufführungen einen hohen und durchaus zu akzeptierenden Stand erreicht hat. Nur eine Frage sei aufgeworfen (auch für die Aufführungen der Oratorien): Warum führt keiner der Sänger die für Händel selbstverständlichen, den Gang der melodischen Linie erst zum richtigen Leben erweckenden Appoggiaturen aus?

Das Eröffnungskonzert unter der Leitung von Horst-Tanu Margraf brachte eine sehr ausgewogene Wiedergabe des „Alexander-Festes“ nach der Hallischen Händel-Ausgabe mit neuer deutscher Übersetzung von Konrad Ameln, dazwischen das Concerto grosso D-Dur, das „Alexander-Festkonzert“. Die hervorragenden Solisten dieses Abends waren Philine Fischer, Rolf Apreck und Hellmuth Kaphahn. Als Seitenstück dazu nahm sich Horst Förster der „Cäcilien-Ode“ an, in einer allerdings kaum als zureichend zu bewertenden Aufführung — dieser Eindruck wurde nur durch die besonderen Leistungen der beiden Solisten Rolf Apreck und Philine Fischer etwas abgeschwächt. Die Solistenvereinigung des Deutschlandsenders Berlin mit dem Kammerorchester Berlin, geleitet von Helmut Koch, führten „Acis und Galatea“ zusammen mit der „Ode auf den Geburtstag der Königin Anna“ in technischer Vollendung auf. Schließlich erklangen noch die Kantate „Die Wahl des Herakles“ und im Abschlußkonzert in der Galgenbergsschlucht neben der „Feuerwerksmusik“ (mit Feuerwerk) Ausschnitte aus „L'Allegro“ unter Karl-Ernst Sasse und Claus Haake. Die musica moderna, mit deren Einbeziehung

in die Händelfestspiele im vergangenen Jahr ein so verheißungsvoller Auftakt gemacht worden war, wurde in ein einziges, allerdings höchst gewichtiges und interessantes Kammerkonzert zurückgedrängt. Das bewährte *Schuster-Quartett* nahm sich der Uraufführung des achten Streichquartetts von *Max Butting* an. Dem von hohem handwerklichem Können zeugenden Werk folgte neben *Ottmar Gersters* Streichtrio als krönender Abschluß eine eindrucksvolle Aufführung des vierten Streichquartetts von *Schostakowitsch*. — Die Festspiele waren wiederum mit der alljährlich stattfindenden Mitgliederversammlung der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft verbunden, die diesmal besonders reich mit Kammermusik Händels umrahmt wurde. *Wolfgang Rehm*

Zehn Wagner-Opern

Dessau

Der Dessauer Wagner-„Rekord“ dürfte schwer zu schlagen sein. Auch in diesem Jahr führte das Landestheater der mitteldeutschen Industriestadt zwischen Leipzig und Berlin seine „Richard-Wagner-Festwochen“ durch: mit dem diesmal neu hinzugekommenen „Ring“ eine stolze Reihe von immerhin zehn Wagner-Inszenierungen! Man muß in dieser Überfülle das Positivum einer ehrlichen Wagner-Begeisterung sehen, die, abseits vom üblichen Festspiel-Betrieb großer Bühnen, breite Schichten zum Werk des Bayreuther Meisters hinführt. Doch gibt es zweifellos auch kritische Bedenken gegenüber einer solchen Anhäufung von Wagner-Aufführungen. Die Gefahren einer künstlerischen Überforderung des gesamten Opernapparats liegen auf der Hand. Da das eigene Ensemble natürlich nicht zur Bestreitung von zwölf Festabenden ausreicht, müssen namhafte Gastsänger herangezogen werden, die aber, meist erst wenige Stunden vor den Vorstellungen eintreffend, einigermaßen als Fremdkörper in den einzelnen Werken wirken. Dem tüchtigen Dessauer Intendanten *Willy Bodenstein* wäre im Verein mit seinem Dirigenten *Heinz Röttger* und dem Bühnenbildner *Wolf Hochheim* anzuraten, den Kreis der jeweils dargebotenen Wagnerschen Werke auf etwa sechs zu beschränken.

Der mächtige repräsentative Bau des Landestheaters ist für die Monumentalform Wagnerscher Musikdramatik das geeignete Forum. Auf der riesigen Bühne dieses Theaters Wagner zu spielen, ist für Regisseur und Bühnenbildner ein dankbares Unterfangen — der breite und tiefe Raum bestimmt sozusagen den Gesamtstil der Aufführungen. In immer stärkerem Maße hat Dessau,

dem Bayreuther Beispiel folgend, alle naturalistischen Bindungen aufgegeben: ohne daß man sich ins Abstrakte verliert, sind doch auch hier überall die Vereinfachungstendenzen eines Wagner-Bildes neuer Anschauung zu erkennen. Die von uns in diesem Jahr besuchte „Lohengrin“-Aufführung unter *Röttger* zeichnete sich so durch Klarheit der Anlage aus; unter den Sängern ragten die Wienerin *Traute Richter* als Elsa und der Nürnberger *Sebastian Feiersinger* als Lohengrin hervor. Dagegen empfing ein „Holländer“-Abend Stil und Farbe von der Mitwirkung von fünf namhaften polnischen Opernkünstlern. Unter der musikalischen Leitung des Posener Opernchefs *Zdyislaw Godzynski*, eines gediegenen Musikers, hörte man die prächtigen Stimmen von *Alicja Dankowska*, sowie *Marian Kouba*, *Albin Fechner* und *Henryk Lukaszek*. Daß die vier Polen unseren Wagner deutsch sangen, wurde als Tat und Gesinnung dankbar vermerkt. *Ernst Krause*

Chormusiktage

Goslar

Beim Chorfest des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre sprach *Ernst-Lothar von Knorr* als Vorsitzender des neuen Landesverbandes Nordwest „Über den Sinn der chorischen Arbeit in unseren Tagen“ und gab damit in der Goslarer Kaiserpfalz einer Kundgebung den wichtigsten und gehaltvollsten Akzent. *Fritz Büdter* vermittelte als Vertreter sämtlicher Landesverbände aufschlußreiche Klarstellungen der Strukturunterschiede zwischen den Sängerbünden (DSB und DAS) und dem Verband der Oratorienchöre und bezeichnete diesen als die Plattform, auf der sich die Chorvereinigungen unter völliger Wahrung ihrer Freiheit in föderalistischem Sinne zusammenfinden.

Einen würdigeren Auftakt als die Wiederholung des Hindemith-Konzertes mit den Detmolder Kräften hätte man kaum finden können. Aber auch weiterhin hielten die ausgezeichneten Leistungen großer Chorvereinigungen ausgesprochenes Musikfestniveau. Erstaunlich und erfreulich trat dabei die Hinwendung zu größeren Chorwerken der Moderne in Erscheinung. So sang die Hamburger Singakademie unter *Adolf Bautze* den „*Psalmus hungaricus*“ von *Zoltán Kodály* mit packender Leidenschaftlichkeit, der Itzehoeer Konzertchor interpretierte *Frank Martins* „*In terra pax*“ in seiner erschütternden Wucht und erlösenden Verklärung unter dem vitalen *Otto Spreckelsen*, *Fritz von Bloh* verhalf *Arthur Honeggers* Symphonischem Psalm „*König David*“ mit seiner eigenartigen Anlage zu einer überzeugenden Auf-

führung durch den Hannoverschen Oratorienchor, und schließlich brachte Herbert Spittler mit der Goslarer Chorvereinigung Carl Orffs „*Carmina burana*“ mit ihrer Kraft und Vitalität in einer Aufführung heraus, die der Stilsicherheit und Leistungshöhe des Chores alle Ehre machte. Die Vielseitigkeit des Gesamtprogrammes ergänzte der Kammerchor der Musikhochschule Hannover unter Fritz von Bloh vornehmlich mit Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts, die mit höchst anerkannter Chorkultur gesungen wurden. Dagegen wirkten F. W. Reich mit fünf eigenen Chorsätzen und Heinrich Sutermeisters „Max und Moritz“ etwas blasser (Braunschweiger Lehrergesangsverein). Mit großer Freude wurde die Mitwirkung des Amsterdamer Chores Oefening Baaet Kunst unter Willem Wieseahn begrüßt; doch schienen seine Interpretationen alter und zeitgenössischer niederländischer Kirchenmusik (Jaap Spigt ergänzte das Programm mit Orgelwerken holländischer Komponisten) ebenso durch die Reisebeschwerden beeinträchtigt gewesen zu sein wie Bachs Motette „Jesu, meine Freude“ in ihrer Aufführung durch den Knabenchor Hannover unter Heinz Hennig. Die Solisten Lotte Koch-Gravenstein und Hertha Flebbe, Erika Wien und Lotte Wolf-Matthäus, Helmut Kretschmar und besonders Naan Pöld, der glänzend gestaltende Robert Titze und Dietmar Hackel boten Vorzügliches; das Orchester der Detmolder Musikakademie und das Niedersächsische Symphonie-Orchester aus Hannover trugen, sich dem Ganzen dienend einfügend, Wesentliches zu diesem Fest der Chöre bei. Erwin Wilhelm Josewski

Internationale Orgelwoche Nürnberg

Die diesjährige Orgelwoche übertraf in Anlage, Planung und an Besucherzahl ihre Vorgängerinnen. Die Grundkonzeption der Programmgestaltung war zwar geblieben, doch hatte sie an Farbigkeit gewonnen. Das kirchenmusikalische Seminar für beide christliche Konfessionen erfreute sich lebhaften Besuches, ebenso die Ausstellung „Die Orgel und die Orgelmusik“.

Prof. Dr. Hans Mersmann sprach über „Die Lage der geistlichen Musik unserer Zeit“. In weit ausholender, sehr überzeugender Beweisführung zeigte er auf, wie der geistliche Auftrag der musica sacra, der jahrhundertlang verdunkelt war, erst in unserer Zeit wieder klar zutage tritt. Er wies auf Parallelerscheinungen in anderen Kunstgattungen, vornehmlich in der Baukunst und Literatur hin und unterstrich, wie die Synthese zwischen der

„alten Musik“ und der musikalischen Aussage unserer Tage auf dem Gebiet der Kirchenmusik großartig gelungen sei.

Die Reihe der Konzerte wurde mit einer Gedächtnisfeier für Hugo Distler eröffnet, dessen Bedeutung durch Walther Körners Interpretation von Distlers drei Choralpartiten aus op. 8 verdeutlicht wurde. Lotte Schädle gestaltete drei geistliche Konzerte sehr eindringlich. Hans Thamm sang mit seinem Windsbacher Knabenchor Motetten von Heinrich Schütz, dessen Werk Distler einst selbst als sein Vorbild bezeichnet hat, sowie Motetten aus dem „Jahrkreis“ des Nürnberger Meisters.

Nach den beiden Festgottesdiensten, in denen die Kirchenmusikschule Regensburg Gregor Aidingers „*Missa de beata virgine*“ und der Bachchor der Lorenzkirche Karl Marx' „*Deutsche Liedmesse*“ für Chor und Instrumente wirkungsvoll zu Gehör brachten, eröffnete Hans Heintze die Reihe der Orgelkonzerte. Max Regers Fantasie und Fuge d-Moll hinterließ die stärksten Eindrücke. Heintze musizierte dieses gewaltige Werk in höchster formaler Klarheit und mit farbiger Leuchtkraft. Sehr durchsichtig spielte er zwei Kompositionen von Johann Nepomuk David und als Uraufführung Reinhard Schwarz-Schillings „*Concerto per organo*“, eine melodisch leicht ansprechbare, harmonisch etwas kompakt wirkende Komposition. Die meisterhafte Interpretation weiterer Werke von Bach verriet einen Organisten besonderen Formates. Drei junge Organisten (Viktor Lukas-Kempton, Jaroslav Vodrázka und Franz Lehdorfer) bestritten das zweite Orgelkonzert mit einem Bach-Programm. Sie spielten mit jugendlicher Frische aus persönlicher Sicht. Anton Heiller dokumentierte seinen stark ausgeprägten Formsinn und sein musikalisches Temperament vornehmlich an Meistern des süddeutschen Raumes, darunter an Karl Thiemes „*De profundis*“, einem geistlichen Konzert für Sopransolo, Frauenchor und Orgel. Die Singstimme dieser konfessionell nicht gebundenen, melodisch, harmonisch und formal eigenwilligen Komposition ist sehr eindringlich gestaltet und mit einem gelegentlich herb klingenden Orgelsatz verwoben. Ingeborg Reichelt sang die Solopartie klangschön und überzeugend. Marie Claire Alain beschränkte sich im letzten Orgelkonzert vor allem auf alte und neue Meister ihres Heimatlandes. Sie interpretierte altfranzösische Werke stilgerecht in höchster Klarheit der Zeichnung. Während sie Bachs Fantasie und Fuge c-Moll ein für uns fremd anmutende Deutung gab, zeigte sie sich bei der fesselnden Suite für Orgel ihres früh-

verstorbenen Bruders Jehan Alain und bei der „*Suite Médiévale*“ von Jean Langlais als eine Spielerin, die das Sensible und das Ekstatische in diesen eigenwilligen Werken stark aufleuchten ließ.

Unvergeßliche Eindrücke vermittelte der Niederländische Kammerchor-Amsterdam unter Felix de Nobel. Die klangliche Ausgewogenheit der Stimmen, die sängerisch und sprachlich vollendete Wiedergabe, die innere Anteilnahme der Musizierenden in den Sätzen Dufays, Josquins und Sweelincks, das Fluidum der Stimmen in Hans Leo Haßlers doppelchörigem Pater noster, aber auch die Deutung der Moderne (Mengelberg und Strategier) lassen den Chor als ein unübertroffenes Instrument in der Hand seines Dirigenten erscheinen. Bei der Messe für gemischten Chor und Bläser von Igor Strawinsky wurde der Glanz der nur etwa 20 Sänger umfassenden Singgemeinschaft durch den Instrumentalsatz verdeckt.

Hermann Scherchen musizierte mit dem Fränkischen Landesorchester alte und neue Musik. Carla Henius sang unter ihm Luigi Dallapiccolas „Tre Laudi“ mit bewundernswerter Gestaltungsreife. Frank Martins Sonata da chiesa für Viola d'amore, deren Solopart Emil Seiler sehr prägnant meisterte, und Arthur Honeggers Prélude, Arioso, Fughette über B-A-C-H wirkten unter seiner Leitung überzeugender als die alten Meister.

Einen programmatisch interessanten Beitrag lieferte Erich Riede im Opernhaus mit Serge Prokofieffs Ballett „Der verlorene Sohn“. Hildegard Krämer setzte ihr großes tänzerisches Können ein, um die nur vordergründige reale Darstellung der Handlung zu beleben. Die Musik untermalt den Ablauf des Geschehens in einfachen, klaren Linien, ohne ihn durch Mystifikation zu erhöhen. Der vorausgehende sinfonische Teil des Abends wirkte enttäuschend. Strawinskys Bearbeitung von Bachs Choralvariationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ für gemischten Chor und Orchester klang nicht überzeugend. Den mit dem Staatspreis Israels 1957 ausgezeichneten drei sinfonischen Fragmenten von Paul Ben-Haim, die in Anlage und Instrumentation orientalische und abendländische Einflüsse erkennen lassen und sie ohne besondere thematische Bindung mischen, wurde die Aufführung nicht gerecht. Dagegen bildete die Wiedergabe der fünften Sinfonie von Bruckner durch das Orchester des Bayerischen Rundfunks in der Sebalduskirche einen Höhepunkt. Eugen Jochum gestaltete das Werk in seiner großen Spannkraft, in dem Aufbau der Fugen und der

Zuverlässigkeit der Zeitmaße mit seinem großartig klingenden Orchester zu einem außerordentlichen Erlebnis. Bachs Hohe Messe vermittelte einen erhebenden Ausklang. Carl Gorvin interpretierte das Werk in seiner abgeklärten Reinheit ohne romantischen Unterton einer großen, aufgeschlossenen Hörergemeinde und brachte mit den vorzüglichen Solisten (Ingeborg Reichel, Ursula Boese, Johannes Feyerabend und Friedhelm Hessenbruch), dem sehr gepflegt singenden Klinkschen Chor und dem prachtvoll musizierenden Fränkischen Landesorchester eine geschlossene Aufführung zustande und schloß damit würdig die an hohen künstlerischen Erlebnissen so reiche Orgelwoche.

Martin Lange

Bachwoche

Greifswald

Musik von Bach als Herzenssache einer großen Schar von Ausführenden und Hörenden, das war das Kennzeichen der Greifswalder 12. Bachwoche. Hinzu kam noch der großartige Eindruck des städtebaulichen Hintergrundes, wie ihn die Backsteingotik von Dom, Marienkirche und St. Jacobi sowie der schlichte Rokokoneubau der 500jährigen Universität bieten. Hans Pflugbeil, der Leiter des Greifswalder Domchors und wagemutige Schöpfer der Bachwochen, hat sich seit 1946 mit dieser Chorgemeinschaft ein wunderbares Instrument herangebildet.

Festgottesdienst, Johannes-Passion und Kantaten in den Geistlichen Morgenmusiken vereinten die Gemeinde im Dom, nachdem ein Orgelkonzert von Herbert Collum den gewaltigen Auftakt gegeben hatte. Die Kantaten erklangen als herrliche Glaubensmusik, die Passion unter Pflugbeil fand nicht minder andächtige Hörer. Ausführende waren der Domchor, das Dresdener Collegium musicum und Bläuersolisten sowie Ulrike Taube, Sieglinde Goffmann, Herbert Reinhold, Johannes Künzel. Einen weiteren akustisch begünstigten Rahmen bildete die gotische, schier himmelhoch wirkende, aber im Grundriß kleine St.-Annenkapelle, ein Seitenanbau der Marienkirche. Hier spielte Annelise Pflugbeil in abendlicher Stille bei Kerzenbeleuchtung am Clavicord eine Choralpartita, Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier und Miniaturen aus dem Notenbüchlein von 1725. Es geschah in inniger Versenkung. Hier sang auch Herta-Maria Böhme gleichermaßen beseelt Lieder aus dem Schemmellischen Gesangbuch. Weiterhin fand eine Veranstaltung für die zu einem Konvent versammelten Kirchenmusiker der Landeskirche statt. Ihnen führte Herbert Collum die neue Orgel (Eule-Baut-

zen) mit zeitgenössischen, von starkem Stilwillen und kraftvoller Eigenart geprägten Werken von David, Messiaen und Collum vor. Daran schlossen sich Lieder von Ahrens, Simon und zwei Geistliche Konzerte, gesungen von Herta-Maria Böhme, von Collum an.

Die Kammermusikabende in der Universitäts-aula nahmen mit den Goldberg-Variationen ihren Anfang. Von Collum am Cembalo in vergeistigter Virtuosität interpretiert, weckten sie einhellige Begeisterung. Das zweite Brandenburgische Konzert, mit großartigem Schwung musiziert, schloß sich an. Amadeus Webersinke bot Klaviermusik des Thomas-Kantors. Annelise Pflugbeil spielte in der letzten Kammermusik glanzvoll das Konzert für Cembalo und Orchester d-Moll, und Christian Klug erweckte ein wenig bekanntes Konzert für Violoncello und Kammerorchester von C. Fr. Abel zu neuem Leben. Den Abend beschloß die Jagdkantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“, die unter Pflugbeils vitaler Leitung mit dem prachtvollen Vokalquartett (Böhme — Taube — Reinhold — Künzel) aufs glücklichste musiziert wurde und so die Bachwoche überraschend heiter ausklingen ließ. *Ilse Fahrenholtz*

Westfälische Kirchenmusiktage

Bad Hamm

Unter dem Thema „Kirchenmusik — Brücke zwischen den Völkern“ standen die „Westfälischen Kirchenmusiktage“. Zwei Vorträge und drei Geistliche Abendmusiken bildeten den Mittelpunkt dieser repräsentativen Tagung, deren Träger die kirchenmusikalischen Verbände Westfalens waren. Dem Leitmotiv entsprechend wurde versucht, Einblicke in die kirchenmusikalische Situation in Ost und West zu geben. Prof. Dr. Boendermaker, Hilversum, und Friedrich Hofmann, Heilsbronn, berichteten in lebendiger Weise über Holland und über Osteuropa. Die Abendmusiken wurden von verschiedenen Chören bestritten. Die Westfälische Kantorei unter Leitung von Prof. Dr. Ehmann sang vorwiegend Musik alter Meister. Der Heinrich-Schütz-Kreis unter Adolf Weyand brachte Werke von Reda, Distler, Schütz (drei der seltener zu hörenden Motetten aus den „Cantiones sacrae“). Während hier schon ein wesentlicher Teil der Musik unserer Zeit gewidmet war, enthielt die letzte Abendmusik fast nur zeitgenössische Musik. Als bedeutendstes Werk brachte die Kantorei Gladbeck Brauck unter Günter Waleczek Peppings Motette „Jesus und Nikodemus“. Eine besondere Note erhielt dieser Abend durch die Mitwirkung der

Betheler Posaunenmission unter Walter Duwe. Alle Chorleistungen zeigten hohes Niveau, ebenso das Spiel der jungen Organisten Hans Kissing, Gerhard Emde und Gerhard Kemena. Münsterorganist Prof. Senn, Berni, spielte deutsche, englische, französische und italienische Orgelmusik.

Adolf Weyand

Beitrag zur Schumann-Pflege

Zwickau

Das 19. Robert-Schumann-Fest ließ in schöner Weise auch die Liebe und Verehrung der Bevölkerung dieser Bergarbeiterstadt zu ihrem großen Sohn erkennen. Seit 1956 besitzt Zwickau im Robert-Schumann-Haus ein geistiges Zentrum der Sammlung und Forschung, das für die Pflege der Werke dieses Meisters bereits jetzt eine ähnliche Bedeutung gewonnen hat wie das Warschauer Palais Ostrogski für Chopin. Immer wieder war diese nationale Gedenkstätte das Ziel zahlreicher Besucher.

Richtungsgebend sprach Dr. Karl H. Wörner in seinem Festvortrag „Schumann und wir“ über Fragen, die bei allen Unterschieden von Ost und West ähnlich gestellt und beantwortet werden dürfen. Ganz der Gegenwart verpflichtet deutete er Schumanns Ringen um den Wahrheitsgehalt der Kunst. War die von Prof. Dr. Karl Laux geleitete Jahresversammlung der Deutschen Schumann-Gesellschaft mehr internen Problemen und solchen künftiger Arbeit gewidmet, so stand die Kranzniederlegung am Geburtstag des Meisters am Zwickauer Schumann-Denkmal im Zeichen der Anteilnahme einer breiten Öffentlichkeit.

Das repräsentative Eröffnungskonzert bestritten die ausgezeichnet disponierten Dresdner Philharmoniker unter Kurt Masur mit Beethovens Leonorenouvertüre III, Schumanns Cello-Konzert a-Moll (Solist: Horst Jahn) und der dritten Sinfonie von Brahms in der reifen Darlegung des Dirigenten. Bedauerlich blieb, daß kein einziges neues Werk im Festprogramm berücksichtigt worden war. Eine solche Wahl wäre doch sehr im Sinne des zu ehrenden Komponisten gewesen. Die meisten Konzerte fanden im „Gewandhaus“, dem heutigen Stadttheater, statt, das bereits 1847 das erste Deutsche Schumann-Fest erlebt hat. Das Ulbricht-Quartett der Dresdner Staatskapelle und der Pianist Gerhard Berge zeichneten sich in einer Kammermusik aus. Ingeborg Wenglor wurde auch der tiefen Lage des Zyklus „Frauenliebe und -leben“ voll gerecht. Aufschlußreich war die Begegnung mit den selten zu hörenden Vertonungen von „Gedichten der Maria Stuart“, die gleichsam „von den letzten Dingen“

reden. Dieter Zechlin beglückte als Schumann- und Brahms-Interpret. Im Schlußkonzert war der sonst so ausgezeichnete Gerhard Puchelt nach der feurig gespielten Introduktion und dem Allegro appassionato G-Dur beim a-Moll-Konzert leider gar nicht in Form. Das Städtische Orchester bewies unter Musikdirektor Hans Störck bei der Begleitung sowie bei der Ouvertüre zu Goethes „Hermann und Dorothea“ und der vierten Sinfonie, daß die örtliche Schumann-Pflege in guten Händen liegt. Mitglieder der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main, unter ihnen der Vorsitzende Prof. Dr. Flesch-Thebesius, bekundeten durch ihre Teilnahme die Gemeinsamkeit des Anliegens. Für 1960 sind ein großes Deutsches Schumann-Fest sowie ein Internationaler Wettbewerb in Klavier, Gesang und Komposition vorgesehen.

Hans Böhm

Brahms-Fest unterm Wetterstein

Elmau

Auf Schloß Elmau war man gut beraten, als man die diesjährige Musikwoche ausschließlich *Johannes Brahms* widmete und sich dabei ganz auf seine Kammermusik beschränkte. Das von Ludwig Hoelscher liebevoll zusammengestellte Programm war um so vielseitiger ausgefallen. Verteilt auf insgesamt zwölf Konzerte, umfaßte es Werke aus allen Schaffensperioden des Meisters — darunter manches, was (wie etwa das Horntrio) fast nie in originaler Besetzung zu hören ist. Ein weiter Bogen spannte sich von den kaum bekannt gewordenen Klavierstücken aus seiner Jugendzeit — Gerhard Maasz zeigte sie im Manuskript und musizierte aus ihnen mit Otto Ludwig — über die Sonaten und Trios bis zu den reifen, oft elegisch verklingenden Spätwerken für Klarinette oder den Intermezzi. Da außer den beiden Streichquintetten und dem Quartett op. 67 fast die gesamte übrige Kammermusik erklang, gewann man dadurch ein überaus farbiges Bild des Komponisten Brahms. Aber auch die menschliche Persönlichkeit des im Grunde Einsamgebliebenen kam darüber nicht zu kurz: charakteristische Briefstellen verlas Eleonore van Hoogstraaten.

Auch diesmal wirkten wieder berufene Interpreten mit, deren unvergleichliche Meisterschaft kaum noch eigens gerühmt zu werden braucht. Allen voran Elly Ney, dank ihrer Musizierfreudigkeit und ihres jugendfrischen Elans mit ihren Partnern mehr denn einmal über sich selbst hinauswachsend. Ludwig Hoelscher dankte man die nachhaltigsten Eindrücke, etwa im Trio, zusammen

mit Max Strub oder seinem Neffen Gert Hoelscher, dessen geigerische Qualitäten ebenfalls aufhören ließen. Geschult an großen Vorbildern, legten Rudolf Köckert und Heinz Endres mit ihren Quartetten die einzigartige Klangkultur ihres Spiels wieder einmal überzeugend dar. Krönung ihres Musizierens war, mit Rudolf Gall als ebenbürtigem Partner, die Wiedergabe des romantisch versponnenen Klarinetten-Quintetts. Nicht missen mochte man schließlich in bekannten und wenig gesungenen Liedern die schönen Stimmen von Rose Fink und Hermann Prey, der besonders die „Vier ernsten Gesänge“ verinnerlicht gestaltete. So wurde das Ganze zum Erlebnis, das man nicht so bald wieder vergißt.

Jürgen Völckers

Musik an der Weser

Corvey

Schloß Corvey bei Höxter an der Weser, ursprünglich bedeutsame Benediktiner-Abtei aus karolingischer Zeit, wird seit einigen Jahren durch die im repräsentativen Kaisersaal gestalteten „Corveyer Musikwochen“ das Ziel vieler Musikfreunde, denen der stimmungsvolle äußere Rahmen nicht gleichgültig ist. Diesmal war von zeitgenössischen Tonsetzern lediglich *Erich Schilbach* mit einer Wilhelm Busch-Kantate vertreten, die durch das *Westdeutsche Kammerquartett* und *Otto Volkmann* am Flügel recht humorvoll aus dem Manuskript interpretiert wurde. Dazu noch heitere Haydn-Quartette, Mozart-Nottornos und die Brahms'schen Zigeunerlieder: eine schöne Gesamtleistung. Viel Beifall fanden auch Karl Schmitt-Walter mit einem Liederabend und Karl Engel mit einem Klavierabend, bei dem Beethovens op. 53 und die Schubertsche Wandererphantasie als besonders eindrucksvoll zu vermerken waren. Dem in Corvey gegebenen Rahmen stilistisch ganz ausgezeichnet angepaßt war schließlich das Kammerkonzert, das vom *Collegium instrumentale* Detmold unter Helmut Winschermann neben Bekanntem von Bach, Haydn und Mozart auch ein Oboenkonzert von Albinoni sowie die Erstaufführung eines wiederentdeckten Telemann-Quartetts brachte.

Karl Heinz Behre

DÄNEMARK

Ballett im Norden

Kopenhagen

Wenn auch Kammermusikveranstaltungen, Sinfoniekonzerte und Opernvorstellungen das Programm ergänzten — Rückgrat und Hauptanlaß der zum neunten Male veranstalteten Königlich Däni-

schen Ballett- und Musikfestspiele waren auch diesmal wieder die Ballettabende.

Daß das Schergewicht in diesem Jahr so ganz und gar auf dem hier ohnehin immer sehr stark herausgestellten traditionellen dänischen Repertoire des 19. Jahrhunderts lag, war darauf zurückzuführen, daß zahlreiche Erkrankungen im Personal plötzliche Programm-Umdispositionen erforderlich gemacht hatten. Das war eine gute Gelegenheit, eingehend die Ballette des hochberühmten August Bournonville („*La Sylphide*“, „*Napoli*“, „*Kirmes von Brügge*“, „*La ventana*“, „*Blumenfest von Genzano*“) zu studieren, der ein bedeutender Choreograph von mindestens Petipaschem Rang war — nur leider hatte er nicht das Glück, wie Petipa mit einem Komponisten vom Format Tschairowskys zusammenzuarbeiten. So bewunderte man denn unter dem Aufgebot all seines historischen Wissens Bournonvilles Ballette und versuchte, sich im übrigen mit jener Tänzer-Maxime abzufinden, derzufolge Ballette um so besser sind, je belangloser die ihnen zugrunde liegende Musik ist — was einem, wenn man aus Deutschland zugereist ist, denn doch bisweilen recht schwerfällt. Da ich zu spät in Kopenhagen ankam, um noch *Balandines* „*Apollon musagètes*“ (Strawinsky) und *Ashtons* „*Romeo und Julia*“ (Prokofieff) zu sehen, da weiterhin der Abend mit Balletten zeitgenössischer dänischer Choreographen ausfiel, blieben ganze zwei „moderne“ Ballette übrig — eine Tatsache, die mir für insgesamt fünf Programme denn doch etwas mager schien. Immerhin bereitet es stets aufs neue große Freude, Jerome Robbins „*Fanfare*“ zu begegnen, die er mit so viel musikalischer Einfühlung in Benjamin Brittens „*Variationen über ein Thema von Purcell*“ choreographiert hat. Neu auf dem Programm war „*Das Mondrentier*“ von der schwedischen Choreographin Birgit Cullberg, die wir von „*Fräulein Julie*“ her kennen. Das ist ein höchst poetisches Ballett aus lappländischen Gefilden: ein Mädchen gerät unter die Gewalt eines Magiers; er verwandelt sie in ein Rentier, in dessen Gestalt sie Menschenopfer anlocken muß, bis ihr Liebhaber das Tier erschießt und ihr damit zu ihrer wahren Gestalt zurückverhilft. Cullbergs Choreographie und Knudåge Riisagers Musik benutzen auf sehr geschickte Weise Motive der lappländischen Folklore, die sie vollkommen in das künstlerisch stilisierte Ausdrucksidiom ihres Materials einschmelzen und damit ein Ballett schaffen, dessen kühler Poesie sich so leicht niemand entzieht.

Horst Koegler

SCHWEDEN

Zu Gast in Drottningholm Stockholm

Die Stockholmer Festspiele besitzen etwa im Vergleich mit den großen Festspielorten Salzburg und Edinburgh nur eine sehr geringe Tradition, doch hat man in den letzten Jahren wertvolle Erfahrungen gesammelt. Zeitlich überschneiden sie sich fast mit den Festspielen in Kopenhagen, Bergen und Helsinki, so daß der skandinavische Festspielbesucher vielerlei Gelegenheit besitzt, musikalisch hochwertige Eindrücke zu empfangen. Stockholm darf dafür drei Trümpfe für sich in Anspruch nehmen: Eine ausgezeichnete Oper, das Schloßtheater Drottningholm mit einem einzigartigen Milieu für stilgerechte Barockopern, nicht zuletzt eine junge Komponistengeneration, wobei darüber hinaus die schwedische Volksmusik nicht zu vergessen ist.

Bei einer Überschau heben sich die Veranstaltungen in Drottningholm heraus. Man übernahm aus dem Vorjahre Glucks „*Orpheus und Eurydike*“, brachte Benjamin Brittens „*Raub der Lukrezia*“ zur Erstaufführung und gab schließlich eine unbekannte Oper von Alessandro Scarlatti „*Il trionfo dell'onore*“ in italienischer Sprache. Mit dieser Trilogie bewies das Theater, daß es seine endgültige Arbeitsform gefunden hat. Entscheidend dabei ist, daß die besten schwedischen Darsteller hier mitwirken und dadurch verdeutlichen, daß dieses Theater etwas völlig Einzigartiges, nicht nur für Schweden, sondern vielleicht für ganz Europa verkörpert. Die sehr sorgfältige und liebevolle Arbeit zeigte sich am besten in der Gluck-Oper. Die drei Sängerinnen Kerstin Meyer, Elisabeth Söderström und Busk Margit Jonsson gehören alle zur jungen Elite Schwedens. Kerstin Meyer ist eine dramatische Altistin mit besonders expressivem Spiel. Sie sang wunderbar, und über der ganzen Vorstellung, von Albert Wolff vorbildlich betreut, lag das Merkmal echter spontaner Gestaltung und höchster Präzision. Die Oper von Britten betreute der junge Sixten Ehrling. Die Vorstellung wirkte als interessantes Experiment. Der oratorienhafte Charakter des Werkes bedingte eine statische Wiedergabe, bot aber auch Gelegenheit zu szenisch suggestiven Effekten. Erstaunlich der Kontrast eines antiken Motives, eines alten Bühnenbildes und einer modernen musikalischen Sprache. Amüsant und gleichzeitig historisch aufschlußreich wirkte die Buffo-Oper Scarlattis, ein früher „*Figaro*“. Sie wurde gastweise von Holger Boland mit Glück inszeniert. Die Originalsprache erhöhte den Reiz der Aufführung.

In der Oper wurden hauptsächlich Repertoire-Werke gespielt. Im „Tristan“ sangen Birgit Nilsson und Set Svanholm. Neu dieses Jahr waren die „Trojaner“ von Berlioz, interessant als historisches Dokument, aber als Drama gleichgültig. Wie in London, so hatte man die zwei Teile der Oper zu einer Vorstellung zusammengefaßt. Ferner machte man den Versuch, *Gustave Charpentiers* Oper „Louise“ auf den Spielplan zu setzen. Es wurde eine sehr schöne Vorstellung, in der Elisabeth Söderström in der Titelpartie glänzte und fesselte. Aber das Werk erscheint veraltet und wirkt wie eine pittoreske Ansichtskarte.

Sehr bemerkenswerte Ballettvorstellungen sind hervorzuheben: „Fräulein Julie“ von Birgit Cullberg nach Strindberg, Musik von Ture Rangström, „Die Linde“ von Ivo Cramer mit der Musik von Lars-Erik Larsson, „Minotauros“ von Birgit Åkeson mit der Musik von Karl-Birger Blomdahl. Das Ballett „Minotauros“ mit seiner stilisierten und symbolhaften Handlung, seiner radikal statischen Choreographie und modern-expressiver Musik hat viel Diskussion hervorgerufen. Zweifellos ist das Werk aber eines der wichtigsten Kulturereignisse in Stockholm geworden.

Eine Reihe von Kammer- und Orchesterkonzerten wurde als Gastspiel durchgeführt. Das *Borodin-Quartett* musizierte Werke von Borodin, Beethoven, Ravel, Schostakowitsch, Tschaikowsky sowie von dem Schweden Wilhelm Stenhammer. Leider hatte ich nicht die Gelegenheit, die Vereinigung „in natura“ zu hören. Eine Rundfunksendung vermittelte aber den Eindruck einer vollendeten, elastischen Spieltechnik. Etwas weniger Freude bereitete das *Philadelphia-Orchestra* unter Eugen Ormandy. Dieses fabelhaft virtuose, aber gleichzeitig verblüffend persönlich und edel klingende Ensemble musizierte „Toccata und Fuge in d-Moll“ von Bach, von Ormandy orchestriert, ferner die Fünfte Symphonie von Schostakowitsch, „Quiet City“, ein ziemlich banales Stimmungsbild von Aaron Copland und Strawinskys „Feuervogel-Suite“. Da die schöne „Feuervogelsuite“ auch schon bei einem Gastspiel in Stockholm (1955) gespielt wurde, blieb Schostakowitsch als einziger wirklich interessanter Rest. Sensation und Überraschung zugleich boten zwei Konzerte der *Cappella Coloniensis* unter August Wenzinger. Zum erstenmal hörten wir das vierte Brandenburgische Konzert mit Flöten gespielt, zum erstenmal auch den Zusammenklang von Flöten und Oboen aus der Barockzeit, einen weichen und doch ganz klaren Violinklang, dazu eine spontan nuancierte



Glucks „Orfeo“ in Drottningholm. Elisabeth Söderström und Kerstin Meyer Foto: Rydberg

der Barockzeit, einen weichen und doch ganz klaren Violinklang, dazu eine spontane nuancierte Gestaltung. Als Gäste erschienen der Dirigent Paul Kletzki und der Geiger Isaac Stern. Mit den *Stockholmer Philharmonikern* gaben sie ein Konzert mit zwar konventionellem Programm, aber sehr schönem Gehalt. Mit dem Orchester des *Schwedischen Rundfunks* setzte sich auch in stiltreuer Weise Isaac Stern für Konzerte von Bach und Mozart mit edlem Ton ein. Zum Eröffnungskonzert spielten die *Stockholmer Philharmoniker* unter Tor Mann Werke von Nielsen, Lidholm, Grieg und Sibelius. Besonders interessant daraus eine „Musik für Streicher“ von Ingvar Lidholm (1921 geb.). Nach einem Streichquartett auf Anregung von Matyas Seiber für Orchester bearbeitet, gehört diese expressive Orchesterstudie zu den besten modernen schwedischen Werken. In einem rein schwedischen Kammerkonzert wurden u. a. Werke von Lars-Erik Larsson, Hilding Rosenberg und Franz Berwald aufgeführt. Zur Uraufführung kam dabei „Vita nova“, eine auf romantischer Grundlage, aber klanglich avanciert entworfene Chorkomposition von Gunnar de Frumerie.

Per-Anders Hellquist

NORWEGEN

Festival im Zeichen Edvard Griegs

Bergen

Bergen konnte seine 6. Internationalen Festspiele durchführen. Ohne Zweifel besitzt die Stadt eine

Atmosphäre, die hierzu geeignet ist. In Bergen errichtete Ole Bull, der Paganini des Nordens, 1850 die erste ständige Bühne des Landes. In Bergen lebte Edvard Grieg, und vieles in seiner Musik weist auf die Folklore des Landes hin. So war es verständlich, daß diese Akzente die Festspiele bestimmten.

Das Sinfonieorchester der Musikgesellschaft eröffnete die Orchesterkonzerte mit Carl Garaguly am Pult. Dabei interessierten Kompositionen der Norweger Fliflet Braein und Sparre Olsen. Rudolf Firkusny spielte Dvořáks Klavierkonzert. Ein besonderes Konzert war dem Schaffen Edvard Griegs und seiner Peer-Gynt-Musik gewidmet. Alfred Maurstad und Hjørdis Ring sprachen Szenen aus Ibsens Schauspiel. In einem weiteren Konzert glänzte Isaac Stern mit Tschaikowskys Violinkonzert. Mit großer Spannung wurde der Besuch des Philadelphia Orchesters unter Eugene Ormandy erwartet. Man hörte in vorzüglicher Wiedergabe europäische Meisterwerke. Einen italienischen Opernabend bestritten Santa Chissari, Gino Pasquale und Salvatore Catania. In einem besonderen Konzert gedachte man des Geburtstags von Edvard Grieg; gleichzeitig kam eine Symphonie des Norwegers Klaus Egge zur Aufführung. Der neue Stern der Metropolitan-Opera, die Norwegerin Aase Nordmo Løvberg, sang Grieg-Lieder, und Robert Riefeling spielte sein Klavierkonzert. Die Osloer Philharmoniker unter Öivin Fjeldstad und Odd Grüner-Hegge gastierten erfolgreich.

Besonders reizvoll wirkten Konzerte im Wohnhaus von Edvard Grieg, das außerhalb der Stadt liegt. Hier hörte ein internationales Publikum Klavierstücke, Lieder und Kammermusik des Meisters, die von jungen norwegischen Musikern vorgetragen wurden. Isaac Stern bezauberte die Hörer mit einem eigenen Violinabend. Norwegische Kirchenmusik erklang in einer alten romanischen Kirche in der Umgebung Bergens. Bei zahlreichen Kammermusikabenden wirkten Spielgemeinschaften aus Bergen, Göteborg und Oslo mit. Zahlreiche Theaterabende ergänzten das Programm. Das Osloer Norske Teatret spielte Sophokles' „König Oedipus“, das Nationaltheater Oslo brachte Molières „Misanthrop“ und die Nationale Szene Bergen widmete sich Ibsen und Shakespeare. Auf einer Freilichtbühne vor dem alten Gymnasium, wo Ludwig Holberg in die Schule ging, wurde eine seiner vielen Komödien von einem Schülertheater aufgeführt. Das Ballett war mit einem eigenen Abend vertreten. Aufschlußreich waren auch Veranstaltungen, die das folkloristische Element Nor-

wegens in Musik und Tanz betonten. Ein Meisterkursus für Gesang wurde von Franziska Martiensen-Lohmann und Paul Lohmann geleitet. Bergen erwies erneut nach Rang und Umfang der Veranstaltungen, daß es zu den führenden Musikfestspielstätten im Norden gehört.

Victor Rostin Svendsen

FINNLAND

Sibelius-Festival

Helsinki

Zum achten Mal wurde die Sibelius-Woche durchgeführt. An ausländischen Gästen traten auf: der in der Schweiz lebende polnische Dirigent Paul Kletzky, der in Wien wirkende jugoslawische Tenor Anton Dermota, der in Dänemark wohnhafte ungarische Geiger Eugen Telmányi, der amerikanische Geiger Isaac Stern, das Moskauer Borodin-Quartett und das Dänische Radio-Orchester mit seinem Dirigenten Thomas Jensen.

Gleich das erste Symphoniekonzert wurde zu einem Höhepunkt: der junge finnische Dirigent Paavo Berglund, der die vierte und fünfte Symphonie von Sibelius in einer besonders starken, klaren, ausgeglichenen, persönlich gehaltenen Interpretation gestaltete, hat sich damit als ein Dirigent von Rang durchgesetzt. Im Mittelpunkt der Woche stand die Kullervo-Symphonie von Sibelius, eine Tondichtung für Orchester, Soli und Männerchor, die seit ihrer Uraufführung 1893 nun zum erstenmal wieder in ihrer Gesamtheit zu hören war; Sibelius hatte damals keine weitere Aufführung trotz überströmender Kritik erlaubt. Das Werk wurde von Jussi Jalas, dem Schwiegersohn von Sibelius, mit großer Liebe und Begeisterung einstudiert und mit Bravour durchgeführt — eine seiner besten Leistungen. Der Tondichtung liegt ein tragischer Stoff des Kalevala zugrunde: Kullervo, angeblich der einzige Überlebende seiner Familie, verführt ein Mädchen. Als es sich herausstellt, daß sie Geschwister sind, wirft sich das Mädchen in den Strom, der Junge zerquält sich und macht schließlich seinem Leben selbst ein Ende. Das Werk besteht aus zwei Teilen, einem reinen Orchesterteil und einem Chorteil. Die Symphonie ist eine typische Jugendarbeit: frisch, unmittelbar und unbeschwert im Musizieren.

Dazu noch einige interessante Beobachtungen: Paul Kletzky hatte mit seinen Sibelius-Interpretationen kein Glück. Er hat die Einzelheiten sehr schön herausgearbeitet, aber die für Sibelius charakteristische große, monumentale Linie fehlte. Auch Anton Dermota konnte mit den Sibi-

us-Liedern sich nicht richtig erwärmen, während bei den Mozart- und mehr noch bei den Schubert-Liedern er sein hohes Können überzeugend bewies. Immer wieder können wir bei ausländischen Interpretationen von Sibelius feststellen, daß eben seine Musik nationalromantische Musik und aufs engste mit der typischen finnischen Atmosphäre verbunden ist. Bei den beiden Konzerten des Dänischen Radio-Orchesters stand man ganz im Banne dieses herrlich musizierenden Klangkörpers. Eugen Telmányi spielte mit dem von ihm mitkonstruierten Vega-Bach-Geigenbogen die zweite Partita in schöner, beseelter Weise. Das herrlich im echten Kammerton spielende Borodin-Quartett entzückte ebenso wie die große Kunst Isaac Sterns. Leider vermißte man die stärkste Dirigenten-Persönlichkeit Finnlands: Simon Parmet.

Friedrich Ege

ENGLAND

Die Oper im Park Glyndebourne

Während der Ära Busch-Ebert in Glyndebourne stand Mozart an erster Stelle. Donizetti und Verdi waren nur ganz nebenbei vertreten, 1938 und 1939 mit „Don Pasquale“ und „Macbeth“. Nach dem Krieg, mit dem Tod von Busch und dem Kommen von Vittorio Gui, erfreute sich Rossini einer unvergleichlichen Popularität in Glyndebourne. Rossini plus Mozart, dazu einzelne Opern von Gluck, Verdi, Richard Strauss und Strawinsky. Das diesjährige Repertoire war recht bunt, mit einer Oper von jedem dieser Komponisten, dazu eine Neuinszenierung: Wolf-Ferraris' „Il Segreto di Susanna“. Diese Oper wurde zusammen mit Strauss' „Ariadne auf Naxos“ gegeben.

Alle Werke, mit Ausnahme von Wolf-Ferraris Oper, die in den Händen von Peter Ebert lag, wurden von Carl Ebert inszeniert. Es gibt Stimmen, die behaupten, die komischen Opern von Carl Ebert seien zu unruhig, zu gekünstelt, es geschehe zu viel. Da in Glyndebourne jedoch die Opern in der Originalsprache gesungen werden, hält Ebert es für nötig, möglichst viel sichtbar zu machen, damit es verständlich wird. Das ist in Berlin nicht erforderlich. So hatten die Darsteller, besonders im „Falstaff“ und im „Figaro“, kaum eine ruhige Minute, fast zu jedem Takt hatte etwas zu geschehen. In „Alceste“ und „The Rake's Progress“ konnte Ebert jedoch kaum übertroffen werden, und man muß ihm ohne weiteres echte Größe und Genialität zuerkennen.

Dieses Jahr eröffnete „Falstaff“ die Saison mit Geraint Evans in der Titelrolle. Er ist wohl der beste Falstaff, den England seit Stabile gesehen hat, und wahrscheinlich kann nur Gobbi heutzutage noch mit ihm verglichen werden. Ilva Ligabue war eine Alice mit einer vollen und kräftigen Stimme, Graziella Sciutti eine ausgezeichnete Nanetta und Oralia Dominguez eine sehr schöne Quickly. Vittorio Gui dirigierte mit innerer Anteilnahme. In „Alceste“ nahm Gui die Tempi etwas langsam, aber all die Schönheit und Größe des Werkes wurden offenbar. Die spanische Sopranistin Consuela Rubio in der Titelpartie besaß nicht den großen klassischen Stil, doch sang sie mit Wärme; sie wurde ausgezeichnet unterstützt von Richard Lewis als Admetus und von dem hervorragenden französischen Bariton Robert Massard. „Figaro“ stand unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt. Es war wohl die schönste Mozart-Aufführung, die hier nach dem Tod von Busch zu hören war. Ausgezeichnete Solisten standen ihm zur Verfügung. Geraint Evans war ein sehr lebendiger Figaro, Graziella Sciutti eine Susanna, wie man sie sich besser wohl kaum vorstellen kann, Teresa Berganza ein herrlicher Cherubino, Hugues Cuénod ein einzigartiger Basilio und Mihaley Szekely ein erstklassiger Bartolo. Nur Michel Roux und Pilar Lorengar als Graf und Gräfin entsprachen nicht ganz dem Niveau der Aufführung. „The Rake's Progress“ unter Paul Sacher war eine der besten Aufführungen dieser Oper; sie wurde großartig gesungen von Elsie Morison, Lewis als bewegender Rake-well, Otakar Kraus und Gloria Lane. „Ariadne auf Naxos“ und „Il Segreto di Susanna“ standen unter der Leitung von John Pritchard. Es waren gute, doch keine ausgezeichneten Aufführungen. Helga Pilarczyk's Stimme schien für Strauss wohl nicht so geeignet, besonders wenn man sich an Sena Jurinac erinnerte. Rita Streich's Zerbinetta wirkte überzeugend, war aber stimmlich nicht so gut, wie man gehofft hatte. In der Wolf-Ferrari-Inszenierung zeigte Mary Costa nur eine kleine Stimme. Michel Roux sang nie exakt. Leider war es mir dieses Jahr nicht möglich „Comte Ory“ zu sehen, aber ich hörte das Werk im Radio. Die Aufführung war offenbar recht gut; bekannte Solisten: Sari Barabas, Monica Sinclair, Fernanda Cadoni und Juan Oncina; neu hinzugekommen waren Xavier Depraz und Heinz Blankenberg. Die Leitung hatte John Pritchard.

Harold Rosenthal



Sem Dresdens „Jacques Villon“ in Holland Foto: Austria/Jonkor

NIEDERLANDE

Musikdramatischer Akzent Amsterdam

Der Höhepunkt des diesjährigen Holland-Festivals lag zweifellos auf musikdramatischem Gebiet. An erster Stelle müssen die zur szenischen Erstaufführung gelangten Kurzopern „Erwartung“ und „Von Heute auf Morgen“ von Arnold Schönberg genannt werden, denen unter der zündenden Leitung Hans Rosbauds, unter Mitwirkung hervorragender Kräfte (Erika Schmidt, Magda Laszlo, Derrik Olsen und Herbert Schachtschneider) und des Haager Residenz-Orchesters eine erstklassige Aufführung zuteil wurde. Die vom Chronologischen abweichende Reihenfolge — zuerst die 1929 komponierte komische Oper und nach der Pause das 20 Jahre eher geschriebene Monodrama „Erwartung“ — war die bestmögliche Einteilung, denn das banale und unlogische Libretto des jüngeren Werkes hat Schönberg offensichtlich nicht genügend zu inspirieren vermocht. Wenn uns heutzutage auch der heftig expressionistische Fiebertraum des Erwartungs-Textes reichlich fremd geworden ist, so ist es

Schönberg hierin doch gelungen, den Zuhörer von der Notwendigkeit der Existenz dieses Werkes zu überzeugen. Innerhalb eines auf Andeutungen beschränkten Bühnenbildes (Hans Hartleb) konnte die überaus eindringliche vokale und schauspielerische Gestaltungskraft von Helga Pilarczyk frei zur Entfaltung kommen; eine Leistung, die höchste Anerkennung verdient.

Die hochgespannten Erwartungen über die nachgelassene Oper „François Villon“ des im Vorjahre verstorbenen Sem Dresden sind leider nicht erfüllt worden. In dem knapp eine Stunde dauernden einzigen musikdramatischen Werk des Komponisten werden drei durch Zwischenspiele verbundene Episoden aus dem Leben des französischen Dichter-Abenteurers beleuchtet; die musikalische Charakterisierung ist jedoch zu schwach, um aus den Hauptrollen Menschen von Fleisch und Blut zu machen. Die Niederländische Oper unter der Leitung von Alfred Eichmann hat in jeder Hinsicht eine gute Aufführung gebracht, in der vor allem der junge holländische Bariton Hans Wilbrink in der Titelrolle hervorstach.

Gänzlich unbekannt in den Niederlanden war auch „Die Sache Makropoulos“ von Leoš Janáček, ein Werk, das die Angst vor dem Tode und den Willen zum ewigen Leben zum Thema hat. Die Janáček eigene Sprachmelodie weitet sich erst im dritten Akt zu großen melodischen Bögen aus. Ein originelles Werk, das vor allem an die Titelrolle höchste Anforderungen stellt, die von Hildegard Hillebrecht bewundernswürdig erfüllt wurden. Das spinnen-netzartige Bühnenbild von Heinz Ludwig wirkte in seiner schicksalhaften Symbolik sehr eindringlich. Die deutsche Oper am Rhein brachte ferner Richard Strauss' „Ariadne auf Naxos“. Die Zwiespältigkeit dieser teils burlesken, teils seriösen hochromantischen Oper konnte allerdings nicht überbrückt werden. Der Fehler lag jedoch weder bei der Besetzung, die im allgemeinen wenig Wünsche offen ließ, noch bei der Regie, obwohl das siegfriedartige Auftreten von Rudolf Schock als Bacchus leicht komisch wirkte.

Uneingeschränkt auf seine Kosten kam man mit Verdis „Maskenball“ (in der ursprünglichen, am Hofe König Gustavs III. von Schweden spielenden Fassung) und Rossinis „Barbier von Sevilla“. Die niederländische Oper bewies hiermit, daß sie mit Hilfe einiger prominenter Gäste, darunter der Dirigent Francesco Molinari Pradelli, Eugenia Ratti, Giuseppe Zampieri und vor allem Renato Capecchi als Figaro, zu wirklich vortrefflichen Aufführungen imstande ist. Von den niederländischen Mitwirkenden standen auf internationalem Niveau neben Gré Brouwenstijn der auch spielerisch ungemein begabte Guus Hoekman.

Von den Orchesterkonzerten wurde dem Philadelphia-Orchestra unter Eugene Ormandys dynamischer Stabführung wirklich gerechtfertigter sensationeller Erfolg zuteil, nicht zuletzt dank der Mitwirkung des 23jährigen amerikanischen Preisträgers des heurigen Internationalen Tschai-kowsky-Wettbewerbes in Moskau, Van Cliburn, mit Tschaikovskys erstem Klavierkonzert.

Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester überraschte mit den ihnen ganz ungewohnten Orchestervariationen op. 31 von Schönberg; auch hier war es wieder Hans Rosbaud, der seinem Glauben an den in Holland gänzlich unbekannten Meister überzeugend Ausdruck verlieh und das Orchester zu großartigen Leistungen hinriß. Wie duftig und herzerfrischend dirigierte er daneben auch Haydn! Das zweite Konzert der Amsterdamer wurde von Eduard van Beinum geleitet, der eine „Symphonische Musik“ des 1914 in Amsterdam geborenen Marius Flothuis introduzierte, frische problemlose

Musik, die anfangs mehr verspricht, als im Laufe des Stückes eingehalten wird. Nicole Henriot spielte temperamentvoll wie immer das Es-Dur-Konzert von Liszt. Als nächstes Orchester stellte sich das ansonsten hinter Mikrophonen versteckte Philharmonische Orchester des Niederländischen Rundfunks unter der Leitung seines jungen und sehr begabten Dirigenten Bernard Haitink vor. Obwohl diesem Orchester noch die unerläßliche Homogenität fehlt, gelang ihm eine ausgezeichnete Aufführung der 1956 für den NDR komponierten, doch in Holland noch unbekannten, achten Symphonie von Henk Badings, die vom Publikum sehr warm empfangen wurde. Hans Richter-Haaser spielte in seiner poetischen, doch manchmal leicht manirierten Art das Schumannkonzert. Das zweite Konzert brachte unter Mitwirkung des brillanten großen Rundfunkchors Honeggers König-David-Oratorium, in dem Raymond G  rome schlicht und eindringlich den Text sprach, Suzanne Danco jedoch den früheren silbrigen Glanz ihrer Stimme nicht mehr erreichte. Das Haager Residenz-Orchester wurde schließlich von dem glänzenden Carlo Maria Giulini (Vivaldi, Casella, Strawinsky) von Willem van Otterloo (Bruckners Dritte) und Erich Leinsdorf (Beethovens Achte) dirigiert.

Qualitativ sehr stark vertreten war das französische Theater mit Jean Vilars „Th   tre National Populaire“ (Pirandello: Henri IV, und Molière: L'Etourdi) und mit dem „Th   tre d'Aujourd'hui“ (Samuel Beckett). Das Wiener Burgtheater brachte leider nicht Grillparzer, doch von Hermann Bahr „Das Konzert“, während eine aus verschiedenen niederländischen Theatern zusammengesetzte Gruppe das schon von Goethe hochgeschätzte altindische M  rchendrama „Sakuntala“ aufführte. Die spärliche, indischen Motiven angepaßte Begleitmusik des jungen Jurriaan Andriessen stieg weit über das experimentelle Stadium hinaus.

Auf dem Gebiet der Ballettkunst brachte das niederländische Ballett von Sonia Gaskell einige mehr oder weniger gelungene Experimente; das „American Ballet Theatre“ zeigte trotz verschiedener Stars einige schwache Choreographien und das „Ballett des Nationaltheaters“ von Belgrad überzeugte eigentlich nur im Folkloristischen.

Sylvia van Ameringen

BELGIEN

Kunst in Superlativen

Brüssel

Weltfestspiele in Brüssel: ein buntes Panorama von April bis September koordiniert mit den Theater-Festspielen in Antwerpen, den „Violin-

Festspielen Eugène Ysaÿe" in Spa und den Festspielen in Ostende. Ein treffendes Korrelat zur Weltausstellung: die Kultur stellt sich aus. Leitideen darf man nicht erhoffen. Der Gedanke des bewußten Humanismus fruchtet nur bei Unternehmungen, die nicht von sich aus schon human sind; Kultur indes lebt von dem Anspruch, es zu sein. So müssen wir denn die „Neunte“ unter Karajan und den Pekinger Zirkus gleichermaßen hinnehmen. Aber dazwischen gibt es glücklicherweise noch Nuancen.

Das Bolschoi-Ballett präsentierte ein Potpourri aus seinem Repertoire. Was ist das Bolschoi-Ballett? Reservoir traditionell russischer Kultur? Oder nur noch ein Schatten des längst international gewordenen russischen Balletts? Von allem ist es etwas. Es wäre unsinnig, einer Galina Ulanova, die den „Sterbenden Schwan“ unvergleichlich tanzt, die Persönlichkeit absprechen zu wollen. Und es wäre verblendet, nicht einzusehen, daß Raissa Strutschkova, eine ätherisches Wesen von fast morbider Grazie, eine große Tänzerin und Alexandre Lapuri ihr ein ebenbürtiger, sehr männlicher Partner ist. Doch als Gruppe sind die meisten amerikanischen Ensembles besser; an den Rändern wird beim Bolschoi-Ballett überraschend viel verwackelt. Darüber könnte man hinwegsehen, wenn sich dieses Moment des Unperfektionierten Bahn bräche im Aufschwung der Phantasie: aber die Choreographien — wir sahen unter anderem den zweiten „Schwanensee“-Akt und die „Walpurgisnacht“ — lassen nichts Wegweisendes erkennen. So hält man sich an die Solisten, an den mit viel Akrobatik arbeitenden Georgi Farmanjanz zum Beispiel, dessen Sprünge faszinieren. Oder an eine Olga Lepetinskaja: in ihrem Typ ist vieles verkörpert, was man hier nicht erwartet hatte — individueller, sehr natürlicher Mimus, Charme, burschikoses Temperament.

Dem Pianisten Arturo Benedetti Michelangeli eilt ein legendärer Ruhm voran. Der schlanke, aristokratische Italiener gehört zu jenen Virtuosen, die sich noch rar machen. Im Programmheft ist ein Foto von ihm reproduziert. Aus seinen Augen spricht äußerste Sensitivität und zugleich unverbindliche Härte. Beide Züge bestätigen sich in seinem Spiel. Michelangelis Mozart (d-Moll-Konzert KV 466) ist durch den Strawinsky-Klang hindurchgegangen. „Don Juan“-Nähe, aber nicht nur aufbegehrend und trotzend, sondern auch trocken, hart, unverbindlich. Die Romanze ganz unromantisch. Das Sensitive findet sein Wirkungsfeld in Ravels G-Dur-Konzert. Alle Farbwerte sind aus-

gekostet. Perlende Figurationen im neoklassizistischen zweiten Satz, berückend in der dynamischen Schwebelage gehalten. Furioses Finale. Nino Sanzogno begleitet mit dem Orchester der Mailänder Scala; Ravel im übrigen differenzierter als Mozart. Zu Beginn die vierte Sinfonie von Mendelssohn, die „Italienische“, mehr italienisch als Mendelssohn. Zum Schluß des dreistündigen Mammut-Programms Respighis „Römische Feste“, die man zu Recht so selten hört. Stilistisches Konglomerat, ohrenbetäubendes Spektakel, Mißverhältnis von Aufwand und Substanz, aber offenbar ein Glanzstück des Orchesters, das unter seinem temperamentvollen Dirigenten erstrangige Qualitäten entfaltete. Claus-Henning Bachmann

Im Rahmen der Brüsseler Weltausstellung bildeten die *Nationalen Tage* der Deutschen Bundesrepublik einen Höhepunkt, denn sie fanden weitgehend Anerkennung. Es handelte sich dabei um einen Liederabend mit Irmgard Seefried und Dietrich Fischer-Dieskau, ferner um zwei Konzerte mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan, die Werke von Beethoven, Mozart, Brahms und Wagner enthielten, schließlich um ein Konzert des Stuttgarter Kammerorchesters unter Karl Münchinger. Das Landestheater Darmstadt gastiert ebenfalls im Rahmen dieser Veranstaltungen. n.

FRANKREICH

Wohin führt der Weg?

Straßburg

Das 32. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik bot eine Zusammenstellung von 22 Werken aus der Feder mehr oder minder bekannt gewordener Komponisten aus 15 Ländern. Das erste der sieben Konzerte unter Ernest Bour ließ einige jüngere „Neuntöner“ zu Worte kommen, deren Äußerungen ebensowenig befriedigend wie gewinnbringend erschienen. Daß sie sich all der Reihentechnik bedienen, ist weder eine Erklärung noch eine Entschuldigung für die gedankliche Unzulänglichkeit ihrer Aussage. Es kann natürlich keinesfalls die Rede davon sein, die Persönlichkeiten zu bewerten, sondern es soll lediglich ein Eindruck, das flüchtige Bild einer ersten knappen Begegnung, wiedergegeben werden. Weisen die wenigsten Partituren gerade noch eine Spur von geistiger Reife, von innerer Erlebnisfähigkeit auf, so wohl deshalb, weil ihren Urhebern eine falsche Einstellung zum Kunstwerk eigen ist, in zweiter Linie auch wohl deshalb, weil sie mehr mit dem

Kopf als mit dem Gemüt schreiben und weil sich mit dem Rechenschieber wenig ausrichten läßt, wenn Erlebnis, wenn Inspiration verpöht sind.

Peter Schat (Holland) hat mit seinem Septett eine ziemlich unbedeutende, wenig ansprechende Musik geliefert, ein Schulbeispiel konventioneller Dodekaphonie. Der Schweizer Klaus Huber versucht in seiner Kammersymphonie, „*Oratio Mechthildis*“ betitelt, der konvulsiven Mystik der Bücher der frommen Mechthild von Magdeburg einen klanglich vergeistigten Ausdruck zu verleihen. Wie sich reine Tonaggregate gleichsam in völliger Abstraktion und äußerster Beziehungslosigkeit auswirken und sich gerade dadurch gegenseitig zerstören, zeigt eine Folge von „*Sechs Gesängen*“ des Japaners Makoto Moroi. Ungleich wärmer, urtümlicher, vor allem inhaltsreicher, gibt sich Milko Kelemen (Jugoslawien). „*Igre*“ (Die Spiele) nennen sich seine sechs Tanzweisen nach Gedichten seines bedeutenden Landsmannes Vasko Popa, in denen sich surrealistische Elemente französischer Herkunft mit serbokroatischer Folklore des Mittelalters auf das glücklichste vereinen. In musikalisch formeller Hinsicht herrscht eine wohlthuende aphoristische Knappheit, die den Gedankenreichtum und dessen höchst stimmungsvollen Ausdruck noch erhöht. Endlich ein Hauch von Lyrik, endlich etwas von Sensibilität! Ein zauberhaft duftender Strauß in Wort und Ton. Den ungünstigsten Eindruck hinterließ ein *Concerto* für Klarinette und fünf Instrumente von Ralph Shapey (USA): scholastisch, inhalt- und formlos.

Der zweite Abend brachte zunächst „*Ritornelle*“, eine symphonische Etüde des Schweden Ingvar Lidholm, wo wir einem begabten, temperamentvollen Musiker gegenüberstehen, der die Reihentechnik gewandt und erfinderisch zu gebrauchen versteht, sich aber leider zu klanglichen Übersteigerungen und hohlen Härten verleiten läßt. Norwegen war durch ein „*Konzert*“ für drei Trompeten und Streicher von Egil Hovland vertreten, das seiner Zugänglichkeit wegen Beifall fand. Man denkt hingegen an mittelalterliche Alchimie, an skurrile Verstiegenheiten beim Anhören der „*Sieben Gesänge*“ von Jean Louis Martinet (Frankreich) nach Gedichten von René Char, die allgemein enttäuschten; hatte man sich doch von diesem ernsten, reifen und kultivierten Komponisten anderes versprochen. Schmetternde Ovationen jedoch umbrausten Rolf Liebermann (Schweiz), nachdem sein in Deutschland längst bekanntgewordenes *Konzert für Jazzband und Orchester* wie ein farbenspeiendes Feuerwerk über

eine verblüffte Zuhörerschaft niedergegangen war. Wärmste Anerkennung fand die hervorragende Leistung des Dirigenten Ernest Bour.

Ein weiteres Symphoniekonzert unter Charles Bruck brachte die Bekanntschaft mit dem Italiener Nicolo Castiglioni (und seiner sehr wirkungsvollen *Ouverture in tre tempi*), mit dem Finnen E. Ranta-vaara (seine „*Prevariata*“ schließen sich an Bergs Expressionismus an), mit Michel Ciry (Frankreich) und seinem kraftstrotzend herben *Klavierkonzert* (von Yvonne Loriod hervorragend dargeboten), mit den *Symphonischen Variationen* des Tschechen Milos Sokola, der sich nicht auf abenteuerliche Experimente einläßt, ohne darum wirklich überzeugender zu wirken. Bernd Alois Zimmermann war mit seiner einsätzigen *Symphonie* vertreten, deren hohe Disposition und strenge Konsequenz im Aufbau die Unzulänglichkeit der meisten anderen Werke stärker hervortreten ließ, insbesondere jener Kammermusikwerke, die an den zwei folgenden Abenden vorgetragen wurden.

Das Parrenin-Quartett spielte die *Fantasia seria* des Dänen F. Weis und ein Quartett des Italieners Valentino Bucchi, beides Kompositionen von neoklassizistischer Struktur, aber harmonisch von Bartók beeinflusst, Streichquartette von H. Brun (Israel) und H. E. Apostel (Österreich), letzteres besonders inhaltsreich und ausdrucksvoll. Ferner setzte man sich für P. Davies (USA) Septett *Alma Redemptoris Mater*, für Matsudairas (Japan) *Variationen* sowie für Karlheinz Stockhausen ein, dessen spekulative und experimentelle Ambitionen, wie sie in den „*Zeitmaßen*“ zutage treten, erheblichen Widerspruch erregten. Schließlich hörte man noch *Dialoge für zwei Violinen* von J. Exton (England), „*Piano Fantasy*“ von Aaron Copland (USA) sowie ein Trio von A. Malawski (Polen), ein „musikalisches“ Stück, wie man früher sagte.

Eine besondere, nachhaltige Bedeutung gewannen diese Musiktage durch den berühmten Dirigenten Charles Münch. Zwei Abende widmete er Prokofjeff (zweites Violinkonzert, von Isaac Stern hinreißend interpretiert), Roussel (*Suite in F*), Milhaud, Barrand und Florent Schmitt. Von diesem, dem Achtundachtzigjährigen, als Uraufführung die zweite *Symphonie*, ein dreisätziges Werk, klassisch im Aufbau wie auch in der Aussage, ein fesselndes, ein gewichtiges Opus. Von Henri Barrand erklang eine *Symphonie*, die 1956/57 für Boston geschrieben wurde. Sie weist ebensowohl tonale wie atonale oder reihentechnische Elemente auf, die vier üblichen Sätze mit deutlich ausgeprägten

kontrastreichen Themen. Weitaus göltiger erscheint die *sechste Symphonie* von *Darius Milhaud*. Zart und leise hebt der erste Satz an und verläßt kaum den Bereich des Kontemplativen. „Langsam und zart“ ist der dritte überschrieben, dessen verträumte und pastorale Melodik in zarteste Klangfarben gehüllt ist. Beide Sätze tragen Züge abgeklärter Innerlichkeit.

Bilanz dieser Tage: ein zwiespältiger, meist unbefriedigender Eindruck. Neben Echtheit, Aufrichtigkeit, ernsthaftem Können und ehrlichem Suchen wieviel Wahn, wieviel Irrfahrten, wieviel Windbeuteleien und Spiegelfechtereien!

Harald Strauss

Festival um Casals

Prades

Tiefblauer Himmel. Ein verstimmtes Klavier in der Ferne. Schnell den letzten Schluck *vin rouge* — er kostet nichts zum Dîner. Kann es noch mediterraner sein? Das Städtchen ist wie ausgestorben. Seine Bewohner stehen auf dem Platz vor der Eglise Saint-Pierre. Sie wollen Kempff und Horszowski sehen, Menuhin und Cortot. Und vor allem: den Meister, der einer der ihren geworden ist — Pablo (oder katalanisch Pau) Casals.

Wenn es einen legitimen Kontrapunkt zu Bayreuth gibt, so ist es Prades. Beiden Stätten gemeinsam ist ein magischer Pol. In Bayreuth wird er bezeichnet durch ein nicht unumstrittenes Erbe, in Prades durch eine unumstrittene Persönlichkeit. Von Casals lernen die Alten wie die Jungen. Ich habe ergraute Musikprofessoren getroffen, die Jahr für Jahr große Entfernungen nicht scheuen, um den Maître zu hören. Sie zeichnen sich mit großer Gewissenhaftigkeit Phrasierung, Bogenhaltung und andere Feinheiten in die mitgebrachten Partituren. Daß der Spieler eines bestimmten Instruments, des Violoncello, derart maßgeblich für die Anschauung vom Wesen der Interpretation, ja der Musikausübung überhaupt wird, ist ein erstmaliger Fall in der Geschichte. Er hebt sich durchaus ab von der landläufigen Begeisterung für berühmte Solisten. In Casals wird der künstlerische Mensch schlechthin verehrt; der Interpret, in dessen Wirken sich Künstlertum und ethisches Verhalten wie selbstverständlich ergänzen.

Pablo Casals und Alfred Cortot: das weckt Erinnerungen an das unvergeßliche Trio Cortot-Thibaud-Casals (in Prades bildete sich jetzt ein neues: Karl Engel—Yehudi Menuhin—Pablo Casals). Nach dem ersten Satz der A-Dur-Sonate op. 69 von Beetho-



Pablo Casals. Zeichnung von Gerda v. Stengel

ven geht Casals spontan auf Cortot zu und umarmt ihn. Am nächsten Tage konzertiert er mit Mieczysław Horszowski, einem idealen Partner, der sich vollkommen auf ihn einstellt. Zuvor spielte Horszowski die Klavierfantasie op. 116 von Brahms: sehr empfindsam und agogisch nuanciert, klar und geläutert, in sich geschlossen. Die dem Gedanken von Prades verbundene *Londoner Bach-Gruppe* unter John Mindinton sang die sechs Motetten des Thomaskantors. Der Chor, bis auf die Tenöre aus Laien gebildet, hat hörbar intensive Vorarbeit geleistet; daraus resultierte indes — vielleicht auch bedingt durch die strenge, kontrapunktisch hochdifferenzierte englische Motetten-Tradition — ein gewisser „Drill“, der die ausdrucksstarken madrigalischen Partien zurücktreten ließ. Viel ungezwungener gab sich der Chor in der Abteikirche Saint Michel de Cuxa: der nicht abgedämpfte Nachhall kam den Stimmen entgegen. Eine wunderschöne Hymne an die Heilige Caecilia von Britten haftet im Gedächtnis. In dieser Abtei fanden die Musikfeste von Prades 1952 und 1953 statt. Ein Mönch schrieb: „Gott liebt diese schöne Einsamkeit, umgeben von den hundertjährigen Bäumen des geheimnisvollen Waldes. Man glaubt, unter ihren mächtigen Zweigen die Engel langsam wandeln zu sehen.“ Ich mußte auf dem Weg daran denken, der zurück ins Städtchen führte.

Ernst und Lory Wallfisch spielten die Bratschen-Sonate in f-Moll von Brahms mit ausgezeichneter geistiger Disposition, aber mehr ästhetisch ausgewogen als dramatisch kontrastiert und etwas ängstlich in der Phrasierung — neben dem in dieser Beziehung kühnen Casals zu bestehen ist nicht leicht. Casals' Celloton ist hier in jeder Harmonie, in jedem Klang. Der Meister begründet keine „Schule von Prades“, aber er vermag selbst einem ihm stilistisch konträren Musiker wie zum Beispiel dem Pianisten Eduardo del Pueyo etwas von seinem Geiste zu vermitteln. Doch Erfüllung des Zusammenspiels stellte sich in diesem Falle (bei den Beethoven-Sonaten op. 5, 1 und 2) nicht ein. Bachs „Italienisches Konzert“ geriet del Pueyo zu sehr al fresco. Der Bassist Doda Conrad sang Brahms' „Schöne Magelone“, womit heimliche Bezüge hergestellt waren zur mediterranen Welt, denn es handelt sich ja um „Die wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence“ von Ludwig Tieck. Leider ersetzte Conrad die ihm nicht vollends zu Gebote stehende Schönheit der vokalen Linie zeitweise durch pathetisches Espressivo. Ganz außerordentlich Julius Katchen, einer der besten Liedbegleiter der Welt.

Claus-Henning Bachmann

Bach als Erlebnis

Straßburg

Die Internationalen Musikfestwochen der Stadt Straßburg können in diesem Jahr auf ein zwanzig-jähriges, ereignisreiches Bestehen zurückblicken. Dreimal bereits galt das musikalische Opfer der Rheinstadt dem Riesenwerk des Thomaskantors. Auch heute bildete Bach wiederum den Mittelpunkt. Es waren diesmal jüngere, bescheidenere Kräfte am Werk. Aber Bachs Geist ist gegenwärtig geblieben.

Isaac Stern leitete die Festlichkeiten mit dem a-Moll-Violinkonzert ein, dem er tags darauf einen Kammermusikabend mit Alexander Zakin folgen ließ, in dem er zwei Solopartiten sowie die Sonate E-Dur für Violine und Klavier auf meisterliche Art zu gestalten wußte, geistig und musikalisch vertieft, asketisch streng und klängüppig zugleich. Zwei andere Geiger von Rang und Namen, Arthur Grumiaux und Henri Merkel vereinten sich in dem Doppelkonzert d-Moll, das Louis Martin mit dem Orchester von Radio Straßburg begleitete. Die dritte und sechste Solosonate für Violoncello spielte der bedeutende Pariser Cellist Maurice Gendron mit reifer Technik und blühender Ausdruckskraft in Gemeinschaft mit dem Straßburger Organisten Charles Muller, dessen langjährige

Vertrautheit mit Orgelwerken des Kantors in selten schöner Weise bei der Wiedergabe einiger Glanzstücke in Erscheinung trat. Triumphal gestaltete sich Karl Münchingers Auftreten mit dem Stuttgarter Kammerorchester: sämtliche Brandenburgischen Konzerte an zwei Abenden. Sein Musizieren gehört zum Gültigsten, was abendländisches Denken und Fühlen in unserer entwurzelten Gegenwart noch zu leisten vermag. Das Programm der lebhaft gefeierten Stuttgarter Gäste rundete sich mit der sensiblen Wiedergabe des d-Moll-Klavierkonzertes durch Reine Gianoli gehaltvoll ab. Ein seltenes Verdienst um die Pflege Bachscher Tonkunst hat sich Fritz Münch, der Direktor des Straßburger Konservatoriums, erworben. Als ein Berufener wußte er monumentale Schöpfungen wie die Kunst der Fuge (Fassung von H. Pillney) oder die h-Moll-Messe (beide mit dem Städtischen Symphonieorchester) zu gestalten. Ihm haben wir das Hineinragen dieses urdeutschen und überdeutschen Kulturgutes in die so anders geartete und doch nicht völlig fremde lateinische Geisteswelt Frankreichs zu verdanken. Wohl auch in diesem Sinne brachte schließlich Domkapellmeister Abbé A. Hoch — als Gegenüberstellung aus dem Bereich des französischen Barocks — Psalmen von De La Lande und Rameau sowie Motetten von De la Rue und Cosset unter den himmelanstrebenden Gewölben des gotischen Münsters Erwin von Steinbachs.

Harald Strauss

SCHWEIZ

Bartók-Festival

Basel

Mit keiner Stadt außerhalb seiner ungarischen Heimat fühlte sich Béla Bartók menschlich und künstlerisch so eng verbunden wie mit der Schweizer Humanistenstadt Basel. Seiner Freundschaft mit dem hervorragenden Basler Dirigenten Paul Sacher verdanken drei seiner bedeutendsten Spätwerke ihre Entstehung: Die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ (1936), die „Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug“ (1937) und das „Divertimento für Streichorchester“ (1939). Diese drei, seinerzeit auch in Basel uraufgeführten Werke, standen mit Recht an bedeutungsvollen Stellen des Festivals, dessen Erfolg Bartóks Position als „Klassiker der modernen Musik“ eindrücklich bestätigte.

Selbstverständlich konnte das Fest nicht eine zyklische Wiedergabe sämtlicher größerer Werke des Meisters bieten; die Auswahl war aber derart getroffen, daß aus allen Bereichen von Bartóks

Schaffen charakteristische Proben gegeben wurden und daß mit der Uraufführung des 1907/8 entstandenen Violinkonzerts überdies unser Wissen um jenes Schaffen erheblich bereichert wurde. Wenn auch dieses frühe Concerto nicht als ein absolutes Meisterwerk anzusprechen ist, so war in ihm doch das Hervorwachsen des Künstlers aus der Welt der Spätromantik und das Streben nach strenger Formgebung mit besonderem Interesse zu konstatieren. Ferner waren noch eine Reihe Klavierstücke und die stark vom Impressionismus beeinflussten zwei „Images“ für Orchester vom Jahre 1910 zu hören. Die Kammermusik war durch das fünfte Streichquartett, Lieder, das Trio „Contrasts“ und die Sonate für Violine allein vertreten. An konzertanten Werken wurden das erste Klavierkonzert und das Violinkonzert vom Jahre 1938 dargeboten, ferner das 1943 in Amerika komponierte „Konzert für Orchester“. Das Chorschaffen war außer durch Volksliedbearbeitungen durch die sehr merkwürdige und bekenntnisthaffte Cantata profana „Die Zauberhirsche“ vertreten. Das Basler Stadttheater stellte die beiden wichtigsten Bühnenwerke Bartóks, die symbolistische Oper „Herzog Blaubarts Burg“ und die geniale Pantomime „Der wunderbare Mandarin“ in sehr eindrucksvollen Aufführungen einander gegenüber.

Die Ausführung aller dieser stilistisch und klanglich so verschiedenartigen Werke stand durchweg auf sehr hohem Niveau. Wir müssen uns hier mit der rühmenden Nennung der Interpreten begnügen: das Basler Kammerorchester unter Paul Sacher, das Südwestfunk-Orchester unter Hans Rosbaud, das Orchester der Basler Orchestergesellschaft unter Hans Münch, die Geiger Hans-Heinz Schneeberger und Tibor Varga, das Vegh-Quartett, die Pianisten Paul Baumgartner, Else Stock, Yvonne Loriod und Iwan Engel, der Basler Kammerchor und der Sterksche Privatchor Basel. Eine sehr tief eindringende Ansprache hielt zu Beginn des Festes Sandor Veress, der als Schüler und Freund dem ungarischen Meister besonders nahestand. Willi Reich

Bilanz der Musikfestwochen Zürich

Die Krise, die das Zürcher Stadttheater seit vielen Monaten in seinen künstlerischen und materiellen Fundamenten erschüttert, hat auch die Anlage und Durchführung des Festwochenrepertoires schwer beeinträchtigt. Als die positivsten Leistungen des Theaters waren zu werten: die Gastspiele ausgezeichneten italienischer Gäste in „Troubadour“ und „Traviata“, sowie ein Gastspiel des

Londoner „Festival Ballet“ (Tanzleitung: Anton Dolin, Dirigent: Geoffrey Corbett), das als musikalisch interessantes Stück unter dem Titel „Etudes“ von Knudage Rijsager brillant instrumentierte Fingerübungen Czernys brachte. Gastspiele in „Fidelio“, „Entführung aus dem Serail“, „Zauberflöte“, „Tosca“ und „Walküre“ vermochten den dem ständigen Repertoire angehörigen Aufführungen nur wenig neuen Glanz zu verleihen, und der völlig neueinstudierte „Figaro“ erwies sich auf weite Strecken, vor allem szenisch, als Versager. Als rühmnswerter Beitrag zur neuen Musik war die Neuinszenierung von Strawinskys „Oedipus rex“ und „Feuervogel“ aufzufassen.

Fast durchwegs positiv war der fünfgliedrige Zyklus der Festkonzerte zu bewerten, von denen vier vom Tonhalle-Orchester unter Hans Rosbaud, George Szell und Aleco Galliera und eines vom Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy bestritten wurden. Von den Solisten heben wir besonders hervor: die Pariser Pianistenfamilie Robert, Gaby und Jean Casadesus mit ausgezeichneten Mozarts-Interpretationen, Mieczyslaw Horszowski mit einer hervorragenden Darstellung des G-Dur-Konzerts von Beethoven und Lisa della Casa, die mit der Wiedergabe von zwei Gesängen aus Othmar Schoecks Goethe-Singspiel „Erwin und Elmire“ und der Schlußszene aus dem „Capriccio“ von Richard Strauss allgemeines Entzücken erregte. Das mit besonderer Spannung erwartete Gastspiel des Philadelphia Orchestra imponierte weniger durch das nicht sehr geschmackvoll zusammengestellte bunte Programm (Strauss' „Don Juan“, Beethovens Siebente, Respighis „Pinien von Rom“ und als kompositionell sehr schwache Novität „Chant for 1942“ des Amerikaners Paul Creston) als durch die überwältigende Präzision und die klangliche und technische Perfektion seines Spiels. Willi Reich

ITALIEN

Ausklang des „Maggio Musicale“

Florenz

Der Florentiner Musik-Mai endete mit der lang erwarteten „Turandot“ von Puccini. Zwei Mozart-Opern „Die Entführung aus dem Serail“ und „Figaros Hochzeit“ standen unter der musikalischen Leitung von Alexander Krannhals; geschmackvoll die Regie von Franck de Quell, zu der Cajo Kuehnly elegante Bilder und Kostüme entwarf. Interpreten wie Erich Kunz, Emmy Loose, Lore Wissmann, Murray Dickie, Fritz Ollendorff

waren zwar von allen Windrichtungen hergeholt, doch dank ihres guten Mozart-Stils und der sicheren, sensiblen Leitung des Dirigenten zu einem homogenen und erfreulichen Mozartensemble zusammengebracht worden. Zur Auflockerung des Programms spielten Jean-Louis Barrault und Madeleine Renard einen köstlich gepflegten, fein stilisierten Molière: „*Le Misanthrope*“. Die berühmte japanische Kabuki Tanzgruppe unter der geistvollen Leitung von Hanayaghi brachte den exotischen Akzent mit dieser aus feudaler Überlieferung und ritueller Andacht in unsere Zeit geretteten Tradition uralter Kunst.

Ein Abend war pflichtschuldig den „Zeitgenössischen“ gewidmet: Dallapiccolas „*Job*“ mit Rehfuß als Protagonist, Hindemiths „*Dämon*“ nach einer Dichtung von Max Krell mit den guten Tänzern Giuliani, Giulidri, Leblanc und Trailline; dazu Strawinskys „*Fuchs*“. Previtali war ein ausgezeichnet musikalischer Leiter dieser extravaganten Werke, für die viel Bühnenphantasie, Farben und Licht aufgeboten wurden. Ein unbestritten großer Erfolg war Puccinis „*Turandot*“ im abendlichen Boboligarten. Ein zaubervoller Rahmen mit allen Vorteilen und akustischen Nachteilen! Nur wenige Stimmen (an diesem Abend der gewaltige Baß von Paolo Washington) besiegten diesen natürlichen Zwiespalt. Großartiges leistete Gertrud Grob-Prandl in der Titelrolle. Den Calaf sang Limarilli mit sympathischen Mitteln, und Jolanda Meneguzzi war eine feinbeschwingte Liu. Glanz und Köstlichkeit verbreitete die Szene mit den großen Pagoden, dem größeren Nachthimmel und aufsteigenden Hintergründen des Gartenhügels, die zu magischen Effekten die Möglichkeiten boten. Aurelio Millos, Attilio Collonnello und Piero Caliterna hatten sich vereint, um eine illusionsvolle Szene zu schaffen, die eine Art von abstraktem China heraufzuzaubern versuchte. Der wahre Zauber aber waren die Musik, die Umwelt dieser Gärten und nicht zuletzt das lichterglänzende Florenz.

I. D. Ungerer

ÖSTERREICH

Europäisches Chorfest

Wien

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat eine Reihe berühmter ausländischer Vereinigungen zu einem großen Chorfestival eingeladen, an dem natürlich auch die beiden jubilierenden Wiener Chöre (der Singverein und die Singakademie begingen soeben ihr 100jähriges Jubiläum) teilnahmen. Es gab keine Jury und keine Preise, aber jeder der Gäste

hatte nationale Standardwerke mitgebracht, unter denen sich auch neuere Kompositionen befanden. Zur Eröffnung brachte der Singverein Werke der Wiener Meister: Haydns Nelson-Messe (unter Reinhold Schmid), Bruckners f-Moll-Messe (mit den Philharmonikern unter Sawallisch), dann folgten Mahlers VIII. Symphonie (unter Hans Swarowsky), das „*Deutsche Requiem*“ von Brahms (eine besonders eindrucksvolle Aufführung unter Klemperer) und zum Abschluß die Hohe Messe von Bach (mit den Symphonikern unter Karajan). England war durch die Huddersfield Choral Society unter der Leitung von Sir Malcolm Sargent vertreten, und die Interpretation des „*Messias*“ von Händel kann wohl als einzigartig und in jeder Hinsicht authentisch gelten. In einem zweiten Konzert brachte der Chor das lebenswürdige lyrische „*Requiem*“ von Gabriel Fauré und William Waltons effektvolles, hochvirtuoses und ein wenig lärmendes Erfolgswerk „*Belsazars Fest*“.

Der Prager Philharmonische Chor und die Prager Philharmoniker unter Karel Ancerl versuchten sich mit wenig Glück an einer Bachkantate und überzeugten dann mit Janáček's „*Missa Glagolskaja*“ sowie mit dem viel weniger originellen „*Stabat mater*“ von Dvořák. Die Ungarn sandten den Budapester Chor und das Budapester Staatliche Konzertorchester unter Nikolaus Forrai. In Kodály's „*Budapester Te Deum*“ und „*Psalmus Hungaricus*“ sowie in Bartók's „*Cantata profana*“ ging — ähnlich wie in der Glagolitischen Messe Janáček's — der Hauptreiz von der Originalsprache aus, mit deren harter Diktion gerade die Musik der neueren Meister aus dem Südosten so untrennbar verbunden ist. Der Hörer wurde durch diese mit ungezügelter Temperament dargebotenen Werke glatt überfahren, konnte aber immerhin in den Riesenensembles eine große Anzahl schönster Naturstimmen feststellen, während die Solisten zu wünschen übrig ließen. Was die Homogenität betrifft, so können sich diese Chöre freilich weder mit den Engländern noch auch etwa mit dem Niederländischen Kammerchor vergleichen, der unter Felix de Nobel alte Meister sowie die ihm zugeeigneten Ariel-Gesänge von Frank Martin und Lieder von Henk Badings und Maurice Ravel sang. Die Vereinigten Rundfunkchöre von Köln und Hamburg konzertierten gemeinsam mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester an zwei Abenden: unter Wolfgang Sawallisch's Leitung hatten sie mit der hochdramatischen Wiedergabe von Honeggers „*Totentanz*“ und „*König David*“ einen fulminanten Erfolg und beeindruckten unter

Joseph Keilberths Leitung mit Pfitzners in Wien selten aufgeführter Kantate „Von deutscher Seele“. Ausschließlich Palestrina war das Konzert des römischen Kirchenchores unter seinem ständigen Dirigenten Domenico Bartolucci gewidmet, der als nicht nur authentischer, sondern auch höchst lebendiger Interpret dieser strengen Musik gelten kann.

Das Konzert des Akademiekammerchores unter Günther Theuring stand ganz im Zeichen der Moderne: zwischen Strawinskys „Cantata“ aus dem Jahr 1952 und zwei kurzen Chören von Schönberg erklang als Erstaufführung Ernst Kreneks „Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen“ für Sopran, gemischten Chor und Klavier nach Texten von Gryphius, Fleming und anderen Barockdichtern. Das aus einer Übergangszeit stammende, etwa halbstündige Werk zeigt einen merkwürdigen Mischstil, der von einem „atonalen“ Eingang über Impressionistisch-Lautmalerisches bis zu Volksliedartigem reicht. Unter Wolfgang Sawallisch sang der Chor der Gesellschaft der Musikfreunde Orffs „Carmina burana“ und spielte Enrico Mainardi, vom Orchester der Wiener Symphoniker begleitet, die Don-Quichote-Variationen von Richard Strauss. Die Wiener Musikpresse war sich darüber einig, daß diese Orff-Aufführung — trotzdem man die „Carmina burana“ hier wiederholt gehört hat — die Bedeutung einer Premiere hatte: so virtuos, differenziert und präzise war die Wiedergabe.

Bei einem in Wien abgehaltenen Chorfest durfte natürlich auch ein Standardwerk der einheimischen Produktion nicht fehlen: Franz Schmidts Oratorium „Das Buch mit sieben Siegeln“ nach der Apokalypse des Johannes. Gleichfalls Wiener Ensembles, und zwar dem Singverein und den Wiener Symphonikern, war das Schlußkonzert anvertraut: Bachs Hohe Messe unter Herbert von Karajan, in Monstrebesetzung mit den Solisten Grümmer, Höffgen, Gedda, Wächter und Berry. Ein wenig aus dem Rahmen fiel ein Konzert des Wiener Schubert-Bundes unter Leo Lehner: vier schwache, bzw. unoriginelle Werke an einem Abend — das war zu viel des Mittelmäßigen.

Die Wiener Konzerthausgesellschaft steuerte in diesem Jahr nur zwei Großveranstaltungen zu den Festwochen bei: eine sehr erfolgreiche konzertante Aufführung von Werner Egks „Irischer Legende“ unter der Leitung des Komponisten und ein Konzert des Philadelphia Orchestra, das zu den besten Ensembles der Welt gehört, mit Werken von

Brahms, Tschaikowsky, Albert Roussel und Roy Harris. Dem letzteren Werk, einer 15-Minuten-Symphonie, konnte freilich weder das brillante Orchester noch der Dirigent Eugene Ormandy helfen. Auf die große Symphonie aus Amerika warten wir nach wie vor.

Helmuth A. Fiechtner

„Musikfrühling“

Salzburg

Der Initiative Siegfried Hummers, der 1954 die „Salzburger Schloßkonzerte“ begründete, ist es zu danken, daß in den prächtigen Barocksälen, Kirchen und Schloßgärten Salzburgs eine Reihe musikalischer Veranstaltungen stattfand, denen diesmal eine einheitliche Programmidee zugrunde lag: die Wiener Klassik mit Mozart als „genius loci“ im Mittelpunkt, ausgeführt von bewährten einheimischen Vereinigungen sowie namhaften Gästen aus Wien, München, Prag, Agram und Zürich, die sich gemeinsam mit den Salzburger Streichern und Bläsern unter der Leitung von Wilhelm Stross zu dem „Kammerorchester der Salzburger Schloßkonzerte“ vereinigten, um einem internationalen Publikum erlesene Darbietungen zu vermitteln.

Den Beginn machte eine Mozart-Huldigung im wiederhergestellten „Tanzmeistersaal“ des Mozart-Wohnhauses: nach offiziellen Ansprachen spielte das Stross-Quartett in vollendeter Weise das frühe Streichquartett in F (KV 168) und das späte Streichquintett in D (KV 593) des Meisters. Nach einer kirchenmusikalischen Feier zu St. Peter, bei der der Salzburger Domchor unter Joseph Messner Mozarts Lauretanische Litanei (KV 109) und die Missa Brevis sang, brachte das erste Orchesterkonzert wieder Werke Mozarts: der hochbegabte 17jährige Salzburger Pianist Gernot Sieber interpretierte mit erstaunlicher Reife das Jeunehomme-Konzert in Es (KV 271), der Primarius des Zagreber Streichquartetts Josip Klima das Violinkonzert in G (KV 216), worauf das in kurzer Probenarbeit zu bemerkenswerter Einheitlichkeit zusammengespelte Kammerorchester mit der prächtigen Jugendsinfonie in A (KV 201) erfolgreich debütierte.

Aus der reichen Fülle von Eindrücken dieser Festwochen seien einige unvergeßliche festgehalten: die erste Mozart-Serenade der Salzburger Streicher und Bläser vor dem Pegasus-Brunnen im blühenden Mirabellgarten, die Mozart-Nachtmusik des Kammerorchesters auf der mondbeschiedenen Terrasse des Schlosses Leopoldskron; ein Kammerabend der urmusikantischen Prager Bläser; Mo-



Odon Alonso und Helen George, die Hauptmitwirkenden in einer spanischen Zarzuela in Wien Foto: Völkel

zarts Oboenquartett (KV 370), unnachahmlich geblasen von André Lardrot mit den Zagreber Streichern; die herrlichen Matineen und Kammerabende des Stross-Quartetts, das Mozarts Hornquintett in Es (KV 407) mit V. Kubat und das Klarinettenquintett (KV 581) mit Karl Österreichler sowie Schuberts Oktett (mit Prager Bläsern) und sein Streichquintett op. 163 (mit Georg Weigl) hervorragend darbot; sein „Forellenquintett“ brachten die Wiener mit Edith Farnadi am Flügel; rühmend erwähnt seien eine Hausmusik des „Wiener Streichtrios“ und eine Matinee des aus jungen Absolventen des Mozarteums zusammengesetzten „Salzburger Kammertrios“. Haydns Sinfonia concertante vereinte treffliche Solisten aus verschiedenen Gegenden zu künstlerischer Gemeinschaft: den Geiger J. Schröcksnadel, den Cellisten R. Metzmacher sowie die Bläser M. Hašek und K. Bidlo; Mozarts Flötenkonzert (KV 314) blies F. Czech, sein köstliches Fagottkonzert (KV 191) der kroatische Meisterbläser Rudolf Klepac.

„Cosi fan tutte“, dargeboten von der Salzburger Kammeroper und der Camerata Academica des

Mozarteums unter der gewandten Stabführung Rolph Maedels (künstlerische Gesamtleitung: Bernhard Paumgartner) ging auf der Gartenbühne der barocken Fronburg bei Hellbrunn in Szene. In der Wallfahrtskirche Maria-Plain führte Paumgartner mit Solisten, Chor und Orchester des Mozarteums Mozarts „Krönungsmesse“ auf, die der 23jährige einst für diese Kirche geschrieben hatte. Den Abschluß der Festwochen bildete das Kammerorchester, wobei sein vielbewährter Leiter Wilhelm Stross mit Mozarts Violinkonzert in A (KV 219) auch seine solistischen Fähigkeiten überzeugend dokumentierte; ihm und allen Mitwirkenden galt lebhafter Dank der begeisterten Zuhörerschaft.

Egon Kornauth

Spanische Zarzuela

Wien

Seit einigen Jahren experimentiert man in der Wiener Volksoper. Nach der revuemäßigen Inszenierung älterer Operetten und Spielopern versuchte man es mit drei amerikanischen „Musicals“, und nun wurde zu den Wiener Festwochen erstmalig eine „Zarzuela“ an einer nichtspanischen

Bühne aufgeführt. Das Genre, die spanische Musical-Operette mit gesprochenem Dialog, ist über 300 Jahre alt. „Doña Francisquita“ nach Lope de Vegas „Schlauer Verliebten“ mit Musik von Amadeo Vives, wurde 1923 uraufgeführt und seither im spanischen Sprachraum etwa 10000mal gegeben. Die anspruchslose Handlung, eine Liebesintrige, spielt im Karneval zur Goya-Zeit, und zwar in Madrid. Dort wurde vor zwei Jahren das renovierte „Teatro de la Zarzuela“ mit „Doña Francisquita“ eröffnet. José Tamayo, der Leiter dieses Theaters, führte Regie, Odon Alonso dirigierte, und Anna Maria Iriarte sang eine Hauptpartie. Die gleichen Künstler hätte man auch für die deutschsprachige Erstaufführung an die Volksoper geholt, so daß diese Inszenierung in den reizvoll-bunten Dekorationen und Kostümen des Spaniers Emilio Burgos als durchaus authentisch gelten darf. Man tat also, was man konnte, und auch die einheimischen Solisten (Rosette Anday, Rudolf Christ, Karl Dönch, Erich Kuchar) ließen es an Eifer und guten Willen ebensowenig fehlen wie Chor, Ballett und Orchester der Volksoper. Für die Titelpartie hatte man die aparte, brillant singende Helen George engagiert. Daß man nach der Aufführung das Theater mit dem Gefühl verließ, trotz dieses Aufgebots nichts Neues kennengelernt zu haben, lag also ausschließlich am Werk,

vor allem an der Musik. Amadeo Vives, ein Komponist der älteren Generation, hat weder ein ursprüngliches Verhältnis zu der reichen Folklore seiner Heimat, noch hat er die Errungenschaften der neueren Musik zur Kenntnis genommen. Albeniz, Granados und de Falla etwa wirken, mit ihm verglichen, geradezu modern. Hätte sich Amadeo Vives doch an sie angelehnt! Aber ihm hat es die Wiener Operette angetan, und zwar die des silbernen Zeitalters. So ist die melodisch ergiebigste Nummer des zweiten Aktes ein Walzer-Lied und -Duett, und der gleiche Akt kulminiert in einem Mazurka-Finale, das vorher als „der neueste Tanz“ angekündigt wird. In einigen großen Arien dagegen reichen sich Puccini und Lehár versöhnt die Hand. Natürlich gibt es daneben auch Spanisches: Romanzen und Canzonettas, Bolero- und Fadango-Rhythmen, weitgeschwungene Kantilenen mit orientalischen Melismen, Gitarren, Mandolinen und Kastagnetten, nicht nur im Orchester, sondern von einer zweidutzend Mann starken „Band“ auch auf der Bühne gespielt. Trotzdem war das Spanischste an dieser Aufführung das Wiener Volksopernballett unter der Leitung von Dia Luca. Fazit: Es war interessant, die Bekanntheit mit der spanischen „Zarzuela“ gemacht zu haben. Aber vor weiteren Versuchen mit diesem Genre wird gewarnt.

Helmuth A. Fiedtner

MUSICA-UMSCHAU

Zur Frage des Ballettkapellmeisters

Nur in ganz vereinzelt Fällen erlebt man es, daß der Orchesterchef ein Ballett dirigiert. So war es schon vor einem Vierteljahrhundert, als Kleinaus „Klein Idas Blumen“ das Repertoire beherrschte und das „romantische Ballett“ mit Adams „Giselle“ etwa sich aus- und eintanzte. Delibes und seine „Coppelia“ und die ganze Genreverwandtschaft, all das „hält sich“, weil es eben haltbar ist und nur unhaltbar werden kann, wenn es herunterdirigiert und heruntergetanzt wird, wie zumeist. Der Dirigent hat dem Choreographen nicht hereinzureden, und umgekehrt schon gar nicht. Der Dirigent wird gleichgültig, wenn er es nicht schon von Veranlagung ist. Das Optische ist Mittelpunkt: was hat er sich noch um die Partitur zu sorgen! Und er tut es auch nicht weiter und läßt die Zügel schießen, schießen die Augen doch auf die Bühne. Das Ohr, an sich weniger geübt, nimmt die Musik doch nur als mehr oder weniger schmackhafte Beigabe mit.

Die Funktion des Balletts hat sich geändert und mit ihm sein Stil, seine Mission. Ausdruck und Ästhetizismus wandelten sich, und immer größer und nobler wurden die Ansprüche an den Corpsgeist des Balletts. Der Geist verschärfte sich, die Aussage wurde tiefer belichtet, Klang und Bewegung zu einem viel innigeren Bündnis vereint. Aus dem tänzerischen Schwärmen, aus Idyll und Poesie, aus Märchenstimmung und Verniedlichung wurden Problem und Haltung, gestählter Impuls, gestraffte Linie, Intellekt; Kult löste Naivität und Schablone ab. Eine neue Lebensäußerung, ein ganz anders geartetes rhythmisches Gefühl, eine härtere Agogik: sie gaben dem Tanz eine neue Sendung, ein erhöhtes Kulturbewußtsein. Musik ist nicht mehr Begleiterscheinung, „Untermalung“, sekundäre Assistenz, sondern gleichwertige Partnerin.

War es denn früher nicht so, daß die Partitur im Orchester gleichwertig mit der der Choreographie war? Welche Klangdessins sind allein in der „Coppelia“

pelia“-Partitur, welche Einfälle, welche Grazie; mußte das nicht auch von den Feinsten erkannt und interpretiert werden? Schlechte Operettenkapellmeister, Orchestervolontäre: sie konnten sich an diesen Aufgaben versuchen, und sie stotterten sich auf oft fürchterliche Weise zurecht. Wann hat man es je erlebt, daß ein großer Dirigent am Pult erschien, um Adam, Delibes und ihre Ballette zu dirigieren?

Was hat sich inzwischen geändert? In diesem Punkte so gut wie nichts. Weit anspruchsvollere Aufgaben sind zu bewältigen, um nur an Prokofieffs „Verlorenen Sohn“, an Malipieros Ballette, an die Strawinskys zu erinnern. Nur vereinzelt erlebt man es, daß ein wirklich repräsentativer Dirigent am Werke ist. Meist dirigiert die dritte, vierte Kapellmeistergarnitur den Ballettabend, als ob es nicht bei einer wirklich gepflegten Kunst darauf ankäme, daß die exquisitesten Interpreten ihr zu Dienste stehen. Das Ballett probt und probt, bis der Abend geistig-künstlerisch wirklich geprägt ist und Reife hat; der Dirigent schüttelt mit ein bis zwei Proben alles aus dem Ärmel. „Tja, was wollen Sie! Ich bekomme nicht mehr Zeit!“, verteidigt er sich, gelegentlich aufgebracht, weil er nicht mehr Probezeit erhielt.

Tanz und Klang können nur als adäquate Einheit dargestellt werden, wünschen sie wirklich, ernstgenommen zu werden. Es muß durchgesetzt werden, daß bei der Dirigentenbesetzung die rechte Wahl getroffen und dem Dirigenten genügend Probezeit gewährt wird, um seine Partitur ausgefeilt und delikat, gekonnt und exakt im Geistigen erklingen zu lassen. Der Ungeist der Mißachtung und Geringschätzung der Ballettpartituren sollte dem Geist der Verantwortung und Noblesse weichen, den man einem großen Werke schuldig ist. Die Liebe wird noch weitergehen und gerade jene Werke mit besonderer Sorgfalt leiten, die vielleicht altersschwach und aus der Mode gekommen sind. Sie verdienen es nicht, nur herunter-dirigiert zu werden.

Ein neuer Atemzug geht durch das moderne Ballett. Szymanowski, Bartók, Reutter, Badings, Henze, Blacher, von Einem, Blomdahl, Pylkkänen, Britten, um nur einige zu nennen, erhöhten die geistige Substanz, vervielfältigten die choreographische Belichtung, filterten die Tanzsymbolik und ethische Sendung der Kunstgattung und wünschen es wahrlich nicht, ihre Partituren Kleingeistern des Dirigentenstabes ausgeliefert zu wissen. Es darf erwartet werden, daß auch vom Orchester eine starke, zwingende Leistung ausgeht,

die nur inspirierend für die Bühne und dem musikalischen Tänzer Richtschnur sein könnte. Eine nicht zu trennende geistige Ordnung bilden Klang und Körper innerhalb der Sphäre einer Tanzdichtung, und sie wird im Darstellerischen um so mehr überzeugen, je klarer, exakter und untadeliger die Partiturdeutung geschieht.

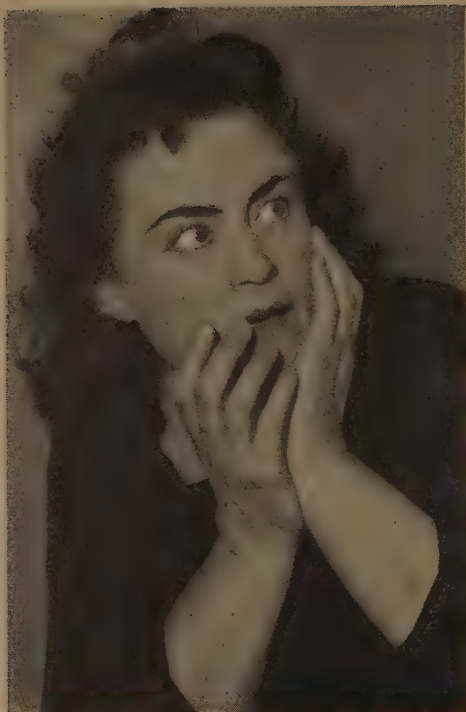
Gerhard Krause

IM MEMORIAM

Elfride Trötschel 20. Juni †

Seit der Kindheit schon war Elfride Trötschels Leben und Denken ganz der Musik gewidmet; dem Hause eines Musikpädagogen entstammend, konnte sie ihr frühzeitig entdecktes Talent — wenn auch nicht völlig ohne äußere Störungen — pflegen und langsam entfalten. Sie war Dresdener Kind, und so war es nur natürlich, daß sie ihre ersten Bühnenschritte auf den Brettern des ehrwürdigen Semper-Gebäudes tat. 1934 nahm Karl Böhm die eben zwanzigjährige, von ihrem Kollegen Paul Schöffler stimmtechnisch betreute Sopranistin ins hochberühmte Dresdener Opernensemble auf; über die gewohnten Anfängerrollen gelangte sie allmählich zu größeren Aufgaben. Daß sie sich nicht auf die Dauer mit dem Soubretten-Fach begnügen würde, war bereits damals deutlich; aber ihre Entwicklung zum souveränen Gestalten begann doch recht eigentlich erst mit dem Jahr des Kriegeendes, als mit dem Übergang ins lyrische Fach unversehens neue Kräfte in ihr frei wurden. Nun erst stieg sie — zumeist unter Joseph Keilberths Führung — zu denjenigen Leistungen auf, die ihr den wahren Ruhm einbrachten: über Lortzings Waffenschmied-Marie zu Smetanas Verkaufter Braut und Dvořáks Rusalka, aber auch schon zu solchen Partien wie Offenbachs Antonia, Puccinis Butterfly und Janáčeks Katja Kabanowa, die sie ein Jahr vor ihrem Tode noch einmal in Berlin unvergeßlich dargestellt hat.

1948 ging Elfride Trötschel von Dresden nach Berlin, wo sie sich vor allem im Hause der Komischen Oper frischen künstlerischen Lorbeer erwarb. Sie nutzte hier die Gelegenheit, unter Walter Felsenstein jede ihrer Rollen vom Schauspielerspielerischen her vollkommen durchzugestalten (Bizets Micaela, Orffs Kluge, Webers Agathe und Mozarts Susanna, die in ihrer Art vorbildlich wurde), und sang daneben noch manchen Abend in der Staatsoper (außer Eva Pogner und Sophie Farnal auch Lortzings Undine und Cornelius Margiana).



Elfride Trötschel als „Heilige der Bleeker Street“

Foto: Willot

Als sie dann vor fünf Jahren ans Institut der Städtischen Oper übersiedelte, war ihr Name weit über die deutschen Grenzen hinweg längst in aller Munde — dies nicht zuletzt dank ihrer immer stärker zunehmenden Konzerttätigkeit, welche die mannigfachsten Stilbereiche von Händel und Haydn über Schumann und Pfitzner bis zu Poulenc, Hindemith und Alban Berg umfaßte. Die fertige und nimmermüde Künstlerin erarbeitete sich neben der Pamina nunmehr auch die Elvira und die Gräfin, obwohl diese Mozart-Partien ihr an sich nicht direkt auf den Leib geschrieben schienen. Wieder und wieder wuchsen ihr jetzt Sonderaufgaben in Fülle zu, und jede von ihnen wußte sie freudig und ehrlich zu bewältigen. Selbst vor schwierigen Schöpfungen der Neuen Musik scheute sie keineswegs zurück, ja sie wagte sich vorzugsweise gerade an solche, für die andere Interpreten kaum zu finden waren. Ihre Intelligenz und ihre seltene Musikalität befähigten sie zu allem und jedem; aber in ihrer Gestaltung drängte sie jetzt immer stärker nach letzter Echtheit und

Wahrhaftigkeit, wobei die rein sängerischen Qualitäten nur noch einen Teil der künstlerischen Gesamtexistenz bildeten.

Je weiter ihre furchtbare Krankheit fortschritt, desto klarer brach in ihr der menschliche Kern durch, der durch steigende persönliche Wärme und Anteilnahme gekennzeichnet war. Elfride Trötschel lebte gern; da sie jedoch wußte, daß ihre Erdenzeit nicht allzu lange währen konnte, ordnete sie still alle die Dinge, die nach ihrer Meinung getan werden mußten: ganz im Sinne einer religiösen und weiten Weltsicht und durchaus im Geiste jener Altersverse von Hermann Hesse, die sie selbst für ihre Totenfeier bestimmt hatte („Stufen“). „Zum Leiden auserkoren“ wollte sie nicht sein; aber wenn man in ihrer Interpretation die Mimi, da insbesondere das Schlußbild, erlebte, so spürte man, daß in ihr die Fähigkeit wohnte, leidende Menschen darzustellen. Als Arabella-Schwester Zdenka forderte sie das eigene Schicksal mutig in die Schranken, und der merkwürdigen „Heiligen der Bleeker Street“ von Menotti verlieh sie eine Echtheit, die dieses Werk an sich gar nicht besitzt; vielleicht am nachdrücklichsten aber prägten sich in ihrer letzten Zeit jene leise umschatteten und verstrickten Naturen aus dem slawischen Raume ein (Jenufa, Katja Kabanowa). Vergessen wir darüber nicht ihre Susanna, ihre Alice Ford, die sie noch vor kurzem als letzte neue Rolle, über alle körperlichen Nöte triumphierend, sprühend-lebendig nachzuschaffen verstand. „Da brauche ich einmal nicht auf der Bühne zu sterben“, sagte sie während der „Falstaff“-Proben; und noch im April und Mai dieses Jahres sang sie, gleichsam als Abschied von der so geliebten Erde, das tröstliche Sopransolo im Brahms-Requiem und jene scheinbar naiven „Wunderhorn“-Verse, die Gustav Mahler dem Finalsatz seiner vierten Symphonie zugrunde gelegt hat.

Das alles war Elfride Trötschel: eine reiche Persönlichkeit, ehrlich sich selbst wie der Mitwelt gegenüber und sich auch offen zu Fehlern bekennd, wo sie es als notwendig empfand; unermüdlich in der Arbeit und in ihrem Streben nach weiterer Vertiefung und Vervollkommenng. Ihre Stärke lag im Heiteren wie im Ernstesten, und ihre Tapferkeit war im Leben wie im Sterben gleichermaßen groß. Uns bleibt die Erinnerung an sie und das Wissen um einen Substanzverlust, der in vieler Hinsicht nicht so bald wettzumachen sein wird. Wir werden Elfride Trötschel, ihren spezifischen Stimmklang sehr vermissen.

Werner Bollert

Hans Meissner †

Hans Meissner, der 62jährige Generalintendant der Städtischen Bühnen Augsburg, ist einem Herzinfarkt erlegen, mitten in den Vorbereitungen einer grundlegenden Neuinszenierung der „Aida“ für die Freilichtbühne am Roten Tor, die er zu neuen, unvergeßlichen Höhepunkten geführt hat. Meissner, dem Theatermann aus Leidenschaft und Berufung, war es vergönnt, mit der Wiedereröffnung des neugebauten Hauses an der Fuggerstraße noch einmal ein Theater mit seinem Geist zu erfüllen, der humanistische Ideale glücklich mit der Sorge für das bewegende Neue verband; ob er Tennessee Williams „Camino real“ gegen mancherlei lokale Widerstände durchsetzte oder in der Oper seine Tätigkeit mit Hindemiths „Mathis“ begann — immer galt sein Hauptaugenmerk neben der Pflege des Erprobten den neuen Werten in den Bezirken des Sprechtheaters und der Oper. Mit 25 Jahren war er Oberspielleiter am „Künstlertheater“ seiner Heimatstadt Frankfurt, mit 34 wurde er Intendant in Stettin; die große Chance seines Lebens eröffnete sich ihm, als er 1933 die Generalintendanz der Frankfurter Städtischen Bühnen übernahm. Er formte ein Schauspiel- und Opernensemble von internationalem Rang; er entdeckte Orff und Egk für das moderne Musiktheater und begründete mit unvergessenen Inszenierungen die Römerbergfestspiele. Nach 1945 baute er in Gelsenkirchen ein Opernensemble auf, das vor allem die Jugend begeisterte. 1953 berief ihn Augsburg an die Spitze seiner Städtischen Bühnen; hier verwirklichte er in allen drei Spielgattungen einen Arbeitsplan, der seinen hohen ethischen und künstlerischen Zielsetzungen entsprach, und reformierte die bedeutende Freilichtbühne am Roten Tor, indem er ihr in den „Italienischen Festwochen“ und in seinen eigenen Inszenierungen festspiellmäßigen Charakter verlieh. Seine umfassenden Erfahrungen als Bühnenleiter trugen ihm Berufungen in den Verwaltungsrat des „Deutschen Bühnenvereins“ und in den Bayerischen Rundfunkrat ein. *Karl Ganzer*

Karl Erb 13. Juli †

An seinem 81. Geburtstag starb in seiner Heimatstadt Ravensburg Kammersänger Karl Erb. Als der Bach-Evangelist steht er in unserem Bewußtsein und daneben als ein Schubert-Sänger ganz eigener Prägung. Und doch gehörten über 20 Jahre seines Lebens der Oper: Stuttgart, Lübeck, München, Berlin waren die wenigen Stationen

eines steilen Aufstiegs, dessen künstlerischer Höhepunkt die Interpretation der Titelrolle in der Uraufführung von Pfitzners „Palestrina“ 1917 gewesen sein dürfte. Was war das Besondere an Karl Erb? Einmal sein Lebensgang: wohl wurden auch andere „Stimmen“ vor ihm und nach ihm entdeckt, aber daß ein Mensch ohne jede stimmliche Ausbildung gerade um der Vergeistigung seines Singens willen zu höchstem Ruhme kam, das hat nicht seinesgleichen. Der aufmerksame Zuhörer konnte bald erkennen, daß sie einer Entsinnlichung zu danken war, die sich ebenso in der strengen Genauigkeit seines Musizierens niederschlug wie in der Behandlung seiner ungewöhnlich hellen, nie alternden Stimme: mehr auf instrumentale Präzision war sie gerichtet als auf sängerisches Espressivo. Wer könnte die gestochene Klarheit vergessen, mit der vor allem Schuberts Melodie aus seinem Munde erklang? Da stand der massige Mann mit dem zerklüfteten Gesicht und trat völlig hinter seine Aufgabe zurück — mit einer Art kühler Besessenheit des Dienens, mit höchster geistiger Intensität, der an eigentlicher Leidenschaft nichts gelegen war. Aus dieser Haltung heraus drang er tief wie wenige in die Hintergründe des Kunstwerks ein und brachte sie mit der Souveränität seltener Meisterschaft wie selbstverständlich zum Klingen. Ein seltsames, bis ins Greisenalter von Ruhm und Erfolg begleitetes Leben, in dem die nachmals wieder gelöste Ehe mit Maria Ivogün ihre besondere Bedeutung gehabt haben dürfte. *Günther Baum*

Eduard Erdmann 21. Juni †

Eduard Erdmann ist am 21. Juni in Hamburg einem Herzanfall erlegen. Er stand im 63. Lebensjahr. Vor vielen Jahren war der gebürtige Balte zunächst zum Studium bei Conrad Ansorge und Heinz Tiessen nach Deutschland übersiedelt. Seit Jahrzehnten lebte er auf dem Lande bei Flensburg. Erdmann war einer der Großen seiner Generation, ein bedeutender Künstler und aufrechter Charakter, der ohne Kompromisse seinen Weg ging. Geist und Feuer, tiefes Empfinden und strenge Zucht, klares Gestaltungsvermögen und religiös verwurzeltes Ethos bestimmten den starken Eindruck seiner künstlerischen Persönlichkeit. Ein Einzelgänger, gleichgültig gegen die repräsentativen Äußerlichkeiten des Konzertbetriebs, wahrte er seine absolute Selbständigkeit gegenüber jeder Konvention und ließ sich in seinem Einsatz für das Außergewöhnliche und Revolutionäre nicht beirren. Als international anerkannter Konzertpianist

vertrat er mit suggestiver Energie die Sache der Neuen Musik. Seine Konzertprogramme regten stets vielseitig an. Komponist zählte seit seiner ersten Symphonie (Weimar 1920) zu den führenden Kräften des Expressionismus in Deutschland. Seine Werke verfielen deshalb im dritten Reich dem Bann. Erst einige Jahre nach dem Krieg trat er mit den Zeugnissen einer ausgereiften Spätlese, einem Klavierkonzert, zwei Symphonien, den „Capricci“ op. 21, wieder an die Öffentlichkeit. Dem Pianisten hatte man die Hände nicht völlig gebunden. Noch im Krieg begeisterte er das Hamburger Konzertpublikum. Später, im Frühjahr 1947, wurde seine Aufführung des gesamten „Ludus tonalis“ von Hindemith zum unvergeßlichen Erlebnis. 1950 übertrug Philipp Jarnach ihm die Leitung einer Meisterklasse für Klavier an der neugegründeten Staatlichen Musikhochschule in Hamburg und sicherte dem neuen Institut damit eine künstlerische und pädagogische Kraft ersten Ranges, die viele junge Pianisten des In- und Auslands anzog. In den Händen seiner Schüler liegt das künstlerische Vermächtnis Erdmanns. Ihnen ist nach Jarnachs Worten bei der Trauerfeier die Verpflichtung auferlegt, die heilige Flamme zu hüten, die der große Künstler und Lehrer Erdmann in ihnen entzündet hat.

Hortensia Weiher-Waage

Jenő von Hubay

Zum 100. Geburtstag am 15. September

Es ist für mich kaum zu fassen, daß Jenő von Hubays Geburtstag sich am 15. September zum 100. Male jährt. Seine aufrechte, schlanke, aristokratische Gestalt bleibt uns allen, die in den zwanziger Jahren auf der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest studierten, in Erinnerung. Zum ersten Male traf ich ihn, als ich, kaum 10 Jahre alt, zu einem seiner berühmten Musiknachmittage in das herrschaftliche Palais eingeladen war, das Hubay mit seiner Gattin, der geborenen Gräfin von Cebrian, am linken Ufer der Donau, in Ofen, bewohnte. Hier versammelte sich jeden Sonntagnachmittag die geistige Elite des musikalischen Budapests jener Tage, und hier hörte ich auch den Meister zum ersten Mal. Obwohl er sich zu dieser Zeit bereits aus dem öffentlichen Konzertleben ganz zurückgezogen hatte, spielte er noch ab und zu eine Violinsonate oder als Primarius eines Streichquartetts. In diesem feudalen Rahmen wirkte seine elegante Figur ebenso „zu Hause“ wie in den Direktionsräumen der Königlich

Ungarischen Franz-Liszt-Musikhochschule, an deren Spitze er seit 1919 tätig war.

Hubay stammte aus einer hochmusikalischen Familie. Sein Vater war ebenfalls Violinvirtuose, und von ihm erhielt der junge Eugen die erste Ausbildung im frühesten Knabenalter. Er studierte anschließend bei Joseph Joachim an der Hochschule für Musik in Berlin und befreundete sich später mit Vieuxtemps, dessen Nachfolgerschaft er nach dessen Tod 1882 am Konservatorium in Brüssel antrat. Er übersiedelte vier Jahre später nach Budapest, wo er erst an der Landesmusikakademie und von 1919 an als Leiter der wichtigsten ungarischen Musikerziehungsanstalt tätig war.

Der Name Hubays ist mit der Geschichte des Violinpädagogenums aufs engste verwachsen. Nicht nur Geiger wie Stefi Geyer, Emil Telmányi und Joseph Szigeti, Repräsentanten einer älteren Generation, waren seine Schüler, sondern beinahe alle Künstler der jüngeren ungarischen Schule wie Sandor Vegh, Tibor Varga, Endre Wolf, Ede Zathureczky, Zoltan Szekely sind unter seiner musikalischen Obhut aufgewachsen. Neben Leopold Auers und Ottokar Sevcíks Violinmeisterklassen war die von Eugen von Hubay die bekannteste in ganz Europa. Schüler aus der ganzen Welt strömten nach Budapest, um bei ihm zu studieren. Seine instruktiven Ausgaben bekannter Violinwerke waren überall gesucht und geschätzt. Auch der Komponist Hubay konnte bedeutende Erfolge nachweisen. Eine seiner Opern, „Der Geigenmacher von Cremona“, ging seinerzeit über alle Bühnen Europas und auch seine gefälligen Virtuosen, wenn auch nicht allzu wichtigen Violinkonzerte fanden großen Beifall. Aber wichtiger noch war die Ausstrahlung des Menschen Hubay, der in seiner Person eine tiefe Humanität mit hoher künstlerischer Integrität vereinbarte.

Andor Foldes

PORTRÄT

Emil Preetorius 75 Jahre

In seinen Lebenserinnerungen erzählt Bruno Walter nicht ohne einiges Selbstgefühl, wie er im Jahre 1913 dem damals dreißigjährigen und bis dahin nur als Graphiker und Illustrator bekannten Emil Preetorius in München den Weg zum bedeutenden Bühnenbildner eröffnete. Er hatte ihn mit der szenischen Gestaltung einer Neuaufführung von Glucks „Iphigenie in Aulis“ im Na-

tionaltheater beauftragt. Mit diesem ersten schöpferischen Erfolg in dem neuen, für ihn völlig unbekannten Bereich des Musiktheaters wurde die Szene ein neues Element für diesen rastlos ausgreifenden universellen Geist, dessen klassizistische Gesinnung sich auch hier so glücklich bewährte und für seine weitere Entwicklung wesensbestimmend blieb. Daß dann das Wagnersche Gesamtkunstwerk in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Problematik der Musik-Szene trat, ist charakteristisch für seine umfassende Kunstgesinnung, die sich nie einseitig isolierte, da es Preetorius immer nur darum ging, die stabilen geistigen Elemente des Werkes in seinen zahlreichen Bühnenbildern an allen großen Opernhäusern der europäischen Großstädte sichtbar zu machen. 1931 war Preetorius in den Bannkreis von Bayreuth getreten, der ihn nicht mehr loslassen sollte. Die Neuinszenierung des „Tristan“, mit dem die diesjährigen Münchener Festspiele eröffnet wurden, bewegt den heute fünfundsechzigjährigen Bühnenbildner mit unerschöpfter geistiger Elastizität, die sich zu immer neu beginnender Auseinandersetzung angeregt fühlt. Dem Wagner-Inszenator Preetorius ist die geistige Wesentlichkeit seiner szenischen Mozart-Schau keineswegs eine Gegensätzlichkeit gewesen. Seine Universalität besitzt die seltene Kraft zu der weitgeschwungenen Synthese, in der der Illustrator der deutschen Romantik, des Eichendorffschen „Taugenichts“ und Chamisso's „Peter Schlemihl“ neben dem namhaften Kenner ostasiatischer Kunst eine friedliche, keinerlei antithetische Koexistenz führen konnte, und die die Kontraste der Beziehungen zu dem George-Kreis und zu dem Simplizissimus-Kreis in München harmonisch in sich zu vereinen wußte. So hat auch der derzeitige Präsident der Bayerischen Akademie der schönen Künste sich immer den Blick für die weite geistige Weltbegegnung offen gehalten. Persönlichkeiten des großen und tiefen Formats von Emil Preetorius bleiben von einer seltenen Beispielhaftigkeit in den Wirrungen unserer Zeit.

Joachim Herrmann

ZUR ZEITCHRONIK

Eine Hamburger Telemann-Gesellschaft

Erst kürzlich hatten wir auf die Notwendigkeit einer Bildung von örtlichen Telemann-Gesellschaften aufmerksam gemacht (vgl. Musica, Heft 5, S. 298). Schneller als gedacht, hat sich der Gedanke

in Hamburg verwirklichen lassen. Dort ist, wohl nach längeren Vorbereitungen, eine *Georg-Philipp-Telemann-Gesellschaft* gegründet worden. Den Vorsitz übernahm Hugo Scharnberg, die künstlerische Leitung Karl Grebe. Maßgebend an der Gründung waren Hermann Töttscher und Burghard Schaeffer beteiligt.

Die Gesellschaft erstrebt eine lebendige Pflege alter Musik in Form von Konzerten, bei denen die Werke Telemanns bevorzugt werden. Ferner möchte sie interessierte Kreise durch Vorträge von musikwissenschaftlichen Persönlichkeiten auf Fragen alter Musik aufmerksam machen. Sie fördert insbesondere die Quellenforschung, soweit sie mit Telemann in Zusammenhang steht, gleichermaßen auch die Publikation von Arbeiten, die Bezug zu alter Musik und zu den Problemen ihrer Wiedergabe haben. Schließlich pflegt sie die Telemann-Forschung im engeren Sinne als Hamburgische musikalische Heimatforschung. Sie wird ein Telemann-Archiv anlegen, das neben einer Sammlung von Photokopien auch zahlreiches gedrucktes und ungedrucktes Aufführungsmaterial des Meisters enthalten wird.

Damit sind die Ziele der Hamburger Telemann-Gesellschaft klar umrissen. Als Vereinigung zur Pflege alter Musik unter besonderer Berücksichtigung der Werke Telemanns wird sie mit ihrem praktischen, wissenschaftlichen, heimatgebundenen, archivalischen und publikationsfördernden Akzenten gewiß im Hamburger Musikleben eine wesentliche Rolle spielen. Zu wünschen bliebe nur noch, daß sich Frankfurt, die weitere wichtige Telemann-Stadt, dem Vorbild Hamburgs anschliesse, damit auf dieser Basis dereinst eine Deutsche Telemann-Gesellschaft erwachse. G. H.

Alte Musikinstrumente in Lübeck

Das St.-Annen-Museum in Lübeck eröffnete die *Sammlung alter Musikinstrumente* in einem neuen Saal und in neuer systematischer Zusammenstellung. Die ausgestellten Stücke umfassen einen Kulturbesitz von zwei Jahrhunderten und reichen bis in die Zeit der Marienorganisten Franz Tunder und Dietrich Buxtehude zurück, aus dessen Orchester noch eine Tielke-Diskantviola, ein Elfenbeinzink, Trompeten aus Nürnberger Werkstätten und ein Großbaßpommer als Besonderheit vorhanden sind. Zwei Lauten, eine Nadermann-Harfe von 1789 und verschiedene Klavierinstrumente der Klassik bezeugen die rege Pflege der Hausmusik in Lübeck. Aus Anlaß der Wiedereröffnung der

Sammlung gab das Museum einen Katalog heraus, der von dem Betreuer der Abteilung, Dr. Georg Karstädt, zusammengestellt wurde. a.

Musikfeste im Oktober

- 3.—6. 10. *Kassel*: Musiktage
- 5.—10. 10. *Brüssel*: Internationale elektronische Musik
- 10.—20. 10. *Lausanne*: Italienische Opernfestspiele
- 11.—18. 10. *Leeds*: Musikalische Festspiele
- 12.—25. 10. *München*: Woche der Musikalischen Jugend
- 12.—30. 10. *Brünn*: Leoš-Janáček-Festlichkeiten
- 18.—19. 10. *Donaueschingen*: Musiktage
- 24.—26. 10. *Wiesbaden*: Deutsche Sängerbundeswoche
- 24.—30. 10. *Paris*: Festliche Musiktage anlässlich des Kongresses des Internationalen Musikkongresses

BLICK IN DIE WELT

Musikleben in Israel

Die israelischen Komponisten haben im Zeichen der Feiern des zehnjährigen Bestehens des Staates Israel eine gute Zeit. In Israel selber und im Ausland werden viele dieser Gedenkfeiern von israelischer Musik umrahmt oder in Form von Konzerten abgehalten, in denen ausschließlich Werke israelischer Tonschöpfer zur Aufführung gelangen. „Radio Kol Israel“ („Die Stimme Israels“) kommt das Verdienst zu, durch seine Sendungen „Der Komponist stellt sich vor“ den musikliebenden Hörern israelische Kompositionen nahezubringen. Der musikalische Leiter des Senders, der Richard-Strauss- und Max-Reger-Schüler *Karel Salomon*, ist auch Komponist. Zu seinem 60. Geburtstag hörten wir seine Kammermusik „Vier Instrumente“, ein „Divertimento“ für vier Bläser, Auszüge aus seiner Kinderoper „David und Goliath“ und Teile aus seiner Kantate „Laubhüttenfest der Verbannten“. Ein anderer Wegbereiter für israelische Musik in Israel und in Europa ist der Dirigent *Heinz Freudenthal*. Namen wie *Menachem Avidom*, *Paul Ben-Haim*, *Roman Haubenstock-Ramati*, *Hanoch Jacobi*, *Marc Lavry*, *Oedoen Partos*, *Mordechai Seter*, *Josef Tal* haben längst nicht nur in Israel, sondern auch in Europa, in den Vereinigten Staaten und in anderen Kontinenten einen guten Ruf als ernste und begabte Komponisten.

Das „Israel Philharmonic Orchestra“, welches die 9. Symphonie von Beethoven mit dem Dirigenten *Rafael Kubelik* auf sein Zehnjahresfeier-Programm setzte, leitete dieses Konzert mit der „Mittelöstlichen Sinfonietta“ von *Menachem Avidom* ein. Es ist bezeichnend für das Musikbedürfnis in Israel, daß dieses Konzert trotz zahlreicher Wiederholungen stets restlos ausverkauft war, selbst in dem 3 000 Personen fassenden neuen Konzerthaus in Tel-Aviv. Die den Architekten dieses großartigen Baues von *Josef Tal* gewidmete „Festliche Vision“ wurde von den Philharmonikern in das Programm eines ihrer Symphonie-Konzerte aufgenommen. Der diesjährige Israelpreis für Musik ist dem gleichen Orchester zuerkannt worden. Es hält mit seiner Abonnentenzahl, die sich seit der Eröffnung des Tel-Aviver Konzerthauses von 17 000 auf 20 000 erhöht hat, einen Weltrekord.

In Israel wird die Musikerziehung der Jugend sorgfältig gepflegt. Die Erzieher betrachten Musik als wesentliches Bildungsgut. Das gilt für die Schulen in den Städten, auf dem Lande und ganz besonders in Kinderdörfern. Das Kinderdorf *Ben Shemen*, ein ausgedehnter landwirtschaftlicher Betrieb nahe der jordanischen Grenze, wo an die 450 junge Menschen im Alter von 16—18 Jahren erzogen werden, ist eine der vielen Stätten mit mustergültiger Musikerziehung. Kaum einer der berühmten ausländischen Dirigenten und Solisten, die in Israel konzertieren, läßt es sich nehmen, die Kinder in Ben Shemen zu besuchen und für sie und mit ihnen zu musizieren. Ben Shemen bildet keine Musiker aus, sondern widmet sich der Menschenbildung, wozu die Musik ein wesentliches Mittel ist. *Arthur Rubinstein*, der in der vergangenen Konzertsaison als Solist in philharmonischen Konzerten mitwirkte, war so tief beeindruckt von der Musikliebe und der Musikbegabung unter der israelischen Jugend, daß er einen 10 000 Dollar-Fonds stiftete, aus dem talentierten jungen Pianisten Stipendien gewährt werden sollen.

Der Komponist *Josef Tal*, der mit einem UNESCO-Stipendium ein halbes Jahr lang in Europa Probleme und Technik der Elektronenmusik studierte, befindet sich jetzt zu längerem Studium dieses vielschneidigen neuen musikalischen Ausdrucksmittels in den Vereinigten Staaten. Vor seiner Abreise übertrug Radio Kol Israel Tals erste Elektronen-Komposition „Auszug aus Ägypten“. Diese dem musikgewohnten Ohr fremden Geräusche riefen bei vielen Hörern Kopfschütteln, ja Unbehagen hervor. *Josef Tal*, einer der fähigsten israelischen Kompo-



Leonhard Bernstein bei den Kindern in Ben Shemen

nisten, hielt daraufhin einen Vortrag, in welchem er betonte, daß das Elektronen-Instrument heute noch ganz primitiv sei; aber es könne ein wertvolles technisches Hilfsmittel für den Komponisten werden. . . .

Marcelle Herrmann

Musikstadt Paris

im Spiegel einer Zeitschrift

Frankreichs Musikalische Jugend hat (wie die unsere) eine eigene Zeitschrift mit Namen „*Journal Musical Français*“, die dort im 7. Jahr in jeweils vierwöchigem Abstand erscheint. Auf gewöhnlichem Zeitungspapier gedruckt (nicht eben zum Vorteil der zahlreich eingestreuten Fotos), bietet sie jedoch inhaltlich mehr, als ihre schmucklose Aufmachung verheißt. Sie informiert die französische Musikjugend vor allem in flüssigen, leichtverständlich abgefaßten Beiträgen über alles Wissenswerte aus dem Musikleben unserer Tage; daneben kommen in zumeist kürzeren, obschon kaum minder instruktiven Aufsätzen auch Leben und Schaffen älterer Meister nicht zu kurz. Das alles ist geschickt und so farbig zusammengestellt, daß man es sich wohl gefallen läßt.

Aufschlußreich aber — und deshalb erscheint diese Zeitschrift für den deutschen Musikfreund nicht zuletzt lesenswert — ist in besonderem Maße der in jeder Nummer erscheinende, einen breiten Raum einnehmende Konzert- und Veranstaltungskalender. Er tut anschaulich dar, wie sehr Paris heute wieder zum Treffpunkt von Künstlern aus aller Welt geworden ist, die hier in fast ununterbrochener Folge auftreten. Auffällig ist dabei die große Zahl von Kammerorchestern, die sich, wie auch ständige Neuaufnahmen auf Schallplatten beweisen, in Frankreich besonderer Beliebtheit erfreuen. Und noch eines erscheint bemerkenswert: der in der Jeunesse Musicale zusammengeschlossenen Jugend werden für alle angezeigten, vielfach auch eigens für sie durchgeführten Veranstaltungen beträchtliche Preisermäßigungen eingeräumt, die jeweils im einzelnen angegeben sind, so daß der Besuch der meisten Konzerte oder Theateraufführungen nach unseren Begriffen für jeden jungen Menschen erschwinglich erscheint! Gewiß, unsere musikstudierende Jugend genießt ähnliche Vorteile, aber sie sind doch zumeist sehr begrenzt und kommen nur Wenigen zugute. Dies aber ist ein Beispiel, das Schule machen sollte — handelt es sich doch in diesem Fall um die Konzertbesucher von morgen. Deshalb sollte man auch bei uns überall dort, wo man die Gründung neuer Ortsgruppen der Musikalischen Jugend anstrebt, vorzugsweise ihr die Konzertsäle weit öffnen — ob sie nun selbst ausübend oder „nur“ am Musizieren anderer interessiert ist. Zweifellos wäre damit nach dem Muster Frankreichs auch unserem Musikleben und allen, die in irgendeiner Form daran teilhaben, gedient.

Jürgen Völckers

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Die Musische Bildungsstätte Remscheid

Am 20. September 1958 wird die Musische Bildungsstätte Remscheid eröffnet; ihre Aufgabe ist die Fortbildung der haupt- und ehrenamtlichen Führungskräfte, die im freien Raum — also außerhalb der Schulen — auf dem Gebiet der musischen Jugendbildung tätig sind. Jugendpfleger, Heimleiter, Heimerzieher, kulturelle Mitarbeiter der Betriebe, Wohlfahrtspfleger und Jugendgruppenleiter erhalten in kurz- und langfristigen Lehrgängen eine zusätzliche Ausbildung, wie sie andere Bildungsanstalten heute in der Regel nicht vermitteln können.



Modell der Musischen Bildungsstätte Remscheid

Die Lehrinhalte der Musischen Bildungsstätte umfassen die Gebiete Lied und Musik, Tanz und Rhythmik, Laienspiel, Puppenspiel, Hörspiel, Werkarbeit, Schrift und Sprache sowie alle Formen angewandter Jugendarbeit. Daneben werden Kenntnis und verantwortliche Anwendung der technischen Mittel (Funk, Film, Fernsehen und Foto) in besonderen Kursen und Seminaren behandelt. Entsprechend ihren vielfältigen Aufgaben wird die Musische Bildungsstätte über eine ausreichende Anzahl von hauptamtlichen und gastweise hinzugezogenen Dozenten verfügen. Im ersten Bauabschnitt wurden die Wohn-, Schlaf- und Wirtschaftsräume für 50 Personen, sechs Schulungs- und Übungsräume, drei Werk- und Bastelräume, Fotolabor, technisches Studio, Bibliothek und ein großer Hauptarbeits- und Festraum erstellt.

Der Entwurf des gesamten Komplexes stammt von dem Münchener Architekten Werner Wirsing, der sich auch mit Bauten im Raume der Jugendarbeit einen Namen machte. Inmitten des waldreichen bergischen Landes, auf einer Hügelkuppe des Wuppertales zwischen der Müngstener Brücke und Schloß Burg gelegen, fügen sich die Gebäude nach Höhe, Gliederung und Gestalt harmonisch in das schöne Landschaftsbild ein. Möglichst viele Räume sind zur Sonne und Fernsicht orientiert. Die gestaffelten Ausbildungsräume, terrassenförmig und konzentrisch um den großen Arbeitsraum gruppiert,

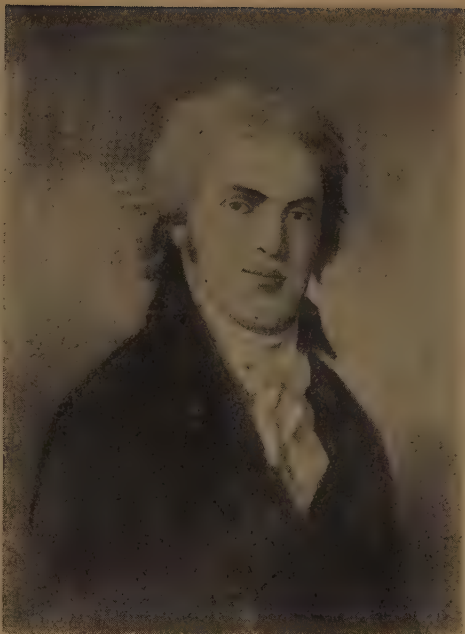
ermöglichen die reibungslose Durchführung von Parallelkursen. Der Wohnbau gliedert sich in individuelle, in sich abgeschlossene Einheiten für je 10 Lehrgangsteilnehmer und nutzt die Sonnenseite besonders intensiv aus. Die unmittelbare Nähe des Waldes, der freie Blick auf Berge und Täler bilden neben der weiträumigen Anlage der Bauten die notwendigen Voraussetzungen für eine ersprießliche Entfaltung der geplanten Arbeit. f.

Arbeitstagung der Schulmusiker Südbadens

Daß das Oberschulamt Südbaden dem Musikunterricht an den höheren Schulen ungeachtet der geringen Stundenzahl, die dem Fach zur Verfügung steht, doch eine gewisse Beachtung schenkt, beweisen die regelmäßigen Arbeitstagungen, an denen jeweils fast alle Schulmusiker teilnehmen. Oberstudienrat Dr. Gassert, der Fachreferent im Oberschulamt, hatte auch diesmal für eine Tagung in Freiburg i. Br. wieder ein anziehendes Programm zusammengestellt, das Überlastung vermied und eine geschickte Schwerpunktbildung für die Fülle der Themen fand. Dem neuralgischen Punkt des Musikunterrichts, d. h. der unterschiedlichen Bewertung des Faches durch Schüler und wissenschaftliche Lehrkräfte, galt sein Eingangsreferat. Der zweite Tag war verschiedenen Fragen des Lehrplans gewidmet. Prof. Dr. Frank Joseph Prindl aus Kentucky (USA) gab einen aufschluß-

reichen Bericht über die Musik im Rahmen der höheren Schulen Amerikas. Eine lebhaft diskussion entfesselte der „Versuch einer Typologie des Schulmusikers“, bei dem Studienrat Dr. Hirtler dem „Jugendbewegten“ den „Systematiker“ und den „alten Praktiker“ gegenüberstellte. Aktuelle Themen des Lehrplans, der in Baden-Württemberg dem Unterrichtenden größte Freiheit läßt, von manchen aber doch als etwas zu farblos empfunden wird, erörterten Studienrat Braunstein und Studienrätin Schmitt. Zu einem eindrucksvollen Ganzen rundete sich der folgende Tag, der zunächst eine Bildbetrachtung des Isenheimer Altars durch Studienrat W. Müller und anschließend ein pädagogisch wie fachlich gleich wertvolles Referat von Studienrat Hagner brachte über „Hindemiths Engelskonzert im Musikunterricht einer O I“. Als Krönung empfand man dann die Begegnung mit Grünwalds Meisterwerk selbst auf einer Kunstfahrt nach Colmar. Zwei gehaltvolle Vorträge über „Das musikalische Hören“ von Prof. Dr. Gurlitt und über Probleme der Werkbetrachtung von Prof. Dr. Wiora beschlossen das Programm.

Zr.



HISTORISCHE STREIFLICHTER

Philipp Hauschka

„Hauschkerl, Paukerl, Saukerl“ — so variierte der Meister der Variationen den Namen seines Duzfreundes Philipp Hauschka.

Der „k. k. Rechnungsrat bei Hof“ war ein vorzüglicher Musiker und insbesondere ein ausgezeichnete Cellist, und diesen Vorzügen hatte er wohl die Freundschaft des um vier Jahre jüngeren Beethovens zu danken. Sie wurde für den Meister von besonderer Bedeutung, als die damals noch junge Gesellschaft der Musikfreunde, zu deren Gründern Hauschka gehörte und für die er als Ausschußmitglied lange verdienstlich gewirkt hat, Beethoven einlud, ein Oratorium „heroischer Gattung“ zu komponieren; für das der Beethoven nahestehende Journalist und Schriftsteller Bernard den Text schreiben sollte. Der Plan wurde, seit man an die Ausführung gegangen, für Beethoven die Quelle von manchem Ärger und Verdruß, übrigens nicht ganz ohne seine Schuld. Schon die ihm vorgeschlagene „Gattung“ paßte ihm wenig. Man einigte sich auf ein Werk „Der Sieg des Kreuzes“, und die Textgestaltung ging später an einen anderen über.

Dann zogen sich die Verhandlungen jahrelang hin, ruhten wohl auch längere Zeit. 1818 schon hatte

Philipp Hauschka Gesellschaft der Musikfreunde, Wien

Beethoven dem Freund geschrieben: „Bestes erstes Vereinsmitglied der Musikfeinde der österreichischen Kaiserstadt: ich bin bereit.“ Aber bald ließ er die Arbeit liegen, erklärte dann aber doch noch 1824 dem „großmächtigen Intendanten aller Sing- und Brummvereine und k. k. Generalvioloncello“, daß er „das Oratorium ‚Der Sieg des Kreuzes‘ ganz gewiß in Musik setzen und bald beendigen“ werde. Daß schließlich doch nichts daraus wurde, ist bekannt.

Wir verdanken diesen Verhandlungen wenigstens die erhalten gebliebenen vier Briefe an Hauschka, die ihren Wert haben als weitere Zeugnisse für das Behagen, mit dem der Meister seinem Hang zu feineren oder gröberen Scherzen nachgab. Hauschka gehörte zu den nicht wenigen Persönlichkeiten aus Beethovens nächster Umgebung, die mehr oder weniger nur der Beethovenforschung bekannt waren, von denen aber im weiten Kreis der Beethovenfreunde kaum jemand etwas wußte. Das hier wiedergegebene Bild ist die Reproduktion eines Ölgemäldes aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, die ich der Güte der Archivarin der Gesellschaft Dr. Hedwig Kraus zu verdanken habe.

Stephan Ley

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Forum der Musikwissenschaft

Im traditionsreichen Köln veranstaltete die *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* ihren 7. Kongreß. Nicht weniger als 700 Musikgelehrte aus mehr als 30 Ländern der Welt nahmen daran teil. Die Tagung erhielt ihr Profil durch drei zentrale Vorträge, die einem französischen, englischen und deutschen Vertreter vorbehalten waren. In diesem Rahmen sprach *Hans Engel* über „*Werden und Wesen des Madrigals*“. Seine Darstellung vermittelte neue Erkenntnisse zur Struktur der Werk-gattung. Neben diese wissenschaftlich-repräsentativen Veranstaltungen traten Referate und Diskussionen, die jeweils unter einem Generalthema standen. Wie weit dabei der Blick reichte, zeigen folgende Probleme: „*Kategorien des musikalischen Rhythmus in europäischer und außereuropäischer Musik*“, ferner „*Die Improvisation in der Auf-führungspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts*“, schließlich „*Grundlagen und Wandlungen des Harmoniebewußtseins*“. Durch diese Kernthemen wurde bereits eine wichtige Steuerung des Kongres-ses erreicht, der aber noch weit mehr Fragen an-schnitt, wie Kurzreferate in einer allgemeinen Sektion bestätigten. Gegensätzlichkeit der auf-geworfenen Gedanken machte deutlich, wo die Ak-zente einer heutigen Musikforschung liegen. Die Fachgespräche wurden durch Arbeitsgemeinschaften abgerundet, die sachlich weitgespannte Probleme auf internationaler Basis zu klären versuchten. Eine Zusammenfassung dessen, was als geistiger Ertrag dieser Welt Diskussion der Musikforscher zu bezeichnen ist, bietet ein in Kürze erscheinender Kongreßbericht. Er gibt allen fachlich Interessierten die Möglichkeit zur Vertiefung in die Einzelfragen. Gleichsam am Rande der Veranstaltungen lag ein Gespräch über das Thema „*Ist das noch Musik?*“, das als Beitrag zu einer Diskussionsreihe „Um-strittene Sachen“ der Westdeutsche Rundfunk Köln durchführte. Unter Leitung von Eigel Kruttge hatten sich die Gesprächspartner *Theodor W. Adorno*, *Felix Messerschmid* und *Karlheinz Stock-hausen* zusammengefunden. Eine eindeutige Be-antwortung der aufgeworfenen Frage erfolgte frei-lich nicht. Die Hörerbriefe, die Stockhausen bot, stellten zweifellos ein interessantes Kolorit zum Gesamtkomplex dar; noch mehr fesselten die auch im freien Gespräch geschliffenen Formulierungen Adornos. Im Grunde vermißte man aber eine ein-deutige Stellungnahme; es blieb bei einer periphe-ren Kennzeichnung der thematischen Substanz.

Beispielgebend dürfte bei diesem Kongreß die Ver-bindung zur klingenden Musik gewesen sein. So wohl nach der historischen Seite wie zum Schaffer der Gegenwart wurden die Brücken geschlagen. In diesem Sinne bedeutete das Konzert der *Cappella Coloniensis* unter *August Wenzinger* mit dem *Del-ler-Consort* eine beglückende Erfüllung. Ein Audi-torium von Musikgelehrten erlebte Musik in origi-naler Gestalt, bei der ein hohes Maß vollendete Interpretation gegeben war. Im vokalen Bereich hob sich neben Werken von *Cyprian de Rore*, *Clau-dio Monteverdi*, *Marc Antonio Cesti* ein Madrigal von *John Wilbye* bedeutsam heraus. An Instru-mentalsätzen erklangen dreichörige Kompositionen von *Giovanni Gabrieli*, eine Sonata von *Johann Rosenmüller*, dazu als Abschluß eine Ouvertüren-Suite von *Lully*, die freilich etwas virtuos geriet. Sonst aber dürften Stimmkultur und Orchester-klang als einmalig anzusprechen sein. Ein Abend „*Musik der Zeit*“ unter *Hermann Scherchen* brachte zunächst *Anton Weberns Passacaglia op. 1*, ein Stück von faszinierender Wirkung, das aber für unsere Ohren keineswegs mehr modern wirkt. Ein seltene Gelöstheit strahlte von *Arnold Schönberg* Chor „*Friede auf Erden*“ aus. Die „*Mouvements*“ von *Wolfgang Fortner*, der Struktur nach ein fa-moses Klavierkonzert, fesselten durch Verbindung von gesunder Tradition mit neuem Ausdrucks-gehalt. Eine geradezu bestürzende Wirkung löste *Luigi Nonos* Zyklus „*Il canto sospeso*“ aus. Wie er die Briefe der zum Tode verurteilten europäi-schen Widerstandskämpfer zu musikalisch ver-dichteter Gestalt erhoben hat, erschütterte lapida-ren unvoreingenommenen Hörer. Ein großartige Zeugnis unserer Zeit. *Elektronische Musik* hört man im Funkhaus; für viele gewiß diskussions-geladene Novitäten. Die Eröffnung des Kongresse war von zwei Uraufführungen umrahmt. Ein „*Impromptu*“ von *Bernd Alois Zimmermann* blieb dabei stärker im Bereich des Experimentellen als ein „*Prélude*“ von *Wolfgang Fortner*, das sowohl von der thematischen Substanz wie vom Eigen-wuchs des Klanges her überzeugte. Die Kompo-nisten dirigierten selbst das *Gürzenich-Orchester*. Schade, daß Fortners Oper „*Bluthochzeit*“ eine Erkrankung im Personal zum Opfer fiel und durch Puccinis „*Turandot*“ ersetzt werden mußte. Am Rande sei eine Studio-Aufführung der Kölner Hochschule für Musik mit *Haydns* „*Apotheker*“ vermerkt.

Offizielle Ansprachen, darunter die Begrüßung durch den Präsidenten der Gesellschaft für Musik-forschung, *Professor Dr. Friedrich Blume*, die Er-



Schnappschüsse vom Kölner Kongreß der Musikwissenschaftler; links: Alfred Deller; Mitte: Professoren Grout und Abert; rechts: Professor Fellerer Foto: Liselotte Wolff

öffnung des Kongresses durch den Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen, Fritz Steinhoff, die Ansprachen von Professor Dr. Paul Egon Hübinger, Ministerialdirektor im Bundesinnenministerium, Bonn, von Oberbürgermeister Theo Burauen, Köln, von Professor Dr. Paul Henry Lang, New York, dem Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, sicherten dem Kongreß eine weithin beachtete Bedeutung und verliehen ihm einen repräsentativen Charakter, der auch in zahlreichen Empfängen zum Ausdruck kam.

Eine umfassende *Musikausstellung*, getragen von Verlegern, Schallplattenfirmen, Instrumentenbauern aus dem In- und Ausland, bot einen Einblick in die Weltproduktion. Was hier an Büchern, Noten, Instrumenten und Platten zu sehen war, dürfte tatsächlich als Maximum einer Leistungsschau bezeichnet werden, die starke Beachtung fand. „Exotische Musikinstrumente“ zeigte das Rautenstrauch-Joest-Museum; das Historische Archiv der Stadt Köln steuerte „Musikalische Dokumente“, sehr schöne Handschriften und Drucke, bei; das Wallraf-Richartz-Museum bot eine wertvolle Sonderschau „Musik im Bild“; das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zeigte historische Klaviere, die Franzpeter Goebels vorführte. Ausflüge und Besichtigungen, darunter auch eine Führung bei Electrola, die einen Einblick in die Schallplattenproduktion gab, nicht zuletzt Rheinfahrt und sonntägliche Gottesdienste beider Konfessionen mögen die Spannweite des Kongresses andeuten.

Den Teilnehmern wurde eine Reihe von wertvollen Ehrengaben überreicht. Dazu gehörte ein vorzüglicher Faksimile-Druck von Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“, den die Gesellschaft für Musikforschung überreichte. Das Haydn-Institut Köln übergab die ebenfalls faksimilierte Klaviersonate A-Dur von Joseph Haydn. Als Festgabe erhielt man „Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel“ von Reinhold Sietz, vom Deutschen Musikverlegerverband die „Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher“ von Georg Draudius, interessante Einzelarbeiten von der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln sowie von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte.

Durch Gespräch und Erörterung, Erlebnis und Erkenntnis, Diskussion und Ergebnis war bei diesem Kongreß eine Basis geschaffen worden, die trotz einer fast unübersehbaren Vielfalt der Veranstaltungen als ein echtes Forum internationaler musikwissenschaftlicher Begegnung von weittragender Bedeutung bezeichnet werden muß. Zum neuen Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft wurde Professor Dr. Friedrich Blume gewählt. Als Tagungsort für 1961 bestimmte man New York. Günter Hauswald

VOM MUSIKALIENMARKT

Konzertante Orgelmusik

Ob die deutsche Orgelbewegung zur Ruhe gekommen ist? Es fehlt nicht an Stimmen, die sie schon historisch werten und die heutige Problematik der

Orgel beispielsweise mehr im Liturgischen als im Klanggebäude sehen. Doch ist auch diese liturgische Gesinnung der Orgelmusik nicht ganz klar umrissen: Haben nicht immer schon Elevations-Tokkaten, Choralvorspiele und Partiten ebenso konzertant den gottesdienstlichen Anschluß gesucht wie heute etwa ein Orgelsalm oder die konzertante Führung der Orgel bei Reda und Bornefeld? Versuchen wir darum, dieses Bild einer „Grenzgänger-Musik“ im Reiche der Orgelkunst historisch nachzuzeichnen. Den Beginn sollen „*Werke für Tasteninstrumente*“ von Giovanni Gabrieli bilden, die von G. S. Bedbrook vor kurzem herausgegeben wurden (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Der Form nach bringen sie mit Ricercare, Tokkata, Fugen und Fantasien nichts Ungewöhnliches; ungewöhnlich ist auch nicht die Zuordnung jedes Stückes an eine Kirchentonart, wenn auch das Fehlen des 1., 3. und 5. Tones dabei zu einigen Überlegungen reizen könnte; aber die dann folgenden „Intonations on the 12 Tones“ zeigen ganz deutlich, wie der Kirchenraum hier für das Ganze bestimmend gewesen ist. Technisch bieten diese Stücke die gewohnte Mischung zwischen Canzonen- und Fugenelementen auf der einen und stark kolorierter Akkordik auf der anderen Seite, wobei der hervorragende Druck und zahlreiche Erläuterungen des Herausgebers dem Werk den Weg in die Praxis sehr erleichtern. Historisch voranschreitend bieten Franz Tunders „*Sämtliche Choralbearbeitungen für Orgel*“, herausgegeben von Rudolf Walter, eine Art evangelisches Gegenstück dazu. (Edition Schott, Mainz.) Der Herausgeber hat durch die Voranstellung jeder Choralweise mit Text und durch die Platzierung des Deutschen Tedeums an erster Stelle die liturgische Bindung dieser Stücke noch besonders deutlich gemacht. Dennoch stehen wir hier genau auf jener erwähnten liturgisch-konzertanten Grenze. „Schweren Prunkstil, voll Pracht und Gravität“ sieht der Herausgeber mit Recht in diesen auch kontrapunktisch sorgfältigst gearbeiteten Sätzen, deren konzertante Verwendung bei „Abendmusiken“ ihm sehr wahrscheinlich ist. Das koloristische Element um seiner selbst willen ist hier schon stark zurückgedrängt, und der melodische Fluß wirkt ungleich ebenmäßiger und thematisch gewachsener. Als eine Art Synthese der beiden Stile von Norden und Süden könnte man das dritte Werk bezeichnen: „*Venti composizioni originali per organo*“ von Gianbattista Martini, herausgegeben von Ireneo Fuser. (Verlag Zanibon, Padova.) Hier vereinigt sich in Tokkaten und Sonaten all offertorio

der Stil der italienischen Gottesdienstmusik mit gelehrter Kontrapunktik; Versetten und Kommuniionsmusiken stehen neben jenem barock-klassizistischen Largo-Typ, der bei Bach seine größte Vertiefung erfuhr, andererseits aber auch schon in zahlreichen weiblichen Endungen die Welt Mozarts vorbereitete. Viele Anmerkungen, Pedalbezeichnungen und Registrierungsvorschläge führen direkt in die Praxis, wenn auch die Drucktechnik nicht ganz auf der bei uns gewohnten Höhe steht; ein kritischer Kommentar, der über die Herkunft dieser größtenteils unveröffentlichten Werke berichtete, fehlt.

Als nächster, gewichtiger Markstein liegt als Teil der Halleschen Händelausgabe das op. 4 der *Orgelkonzerte Händels*, herausgegeben von Karl Matthaei, auf unserem Wege (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Text und Stil dürfen hier als bekannt vorausgesetzt werden; interessant aber erscheint eine Variante zum 4. Satz des g-Moll-Konzerts, eine bei Chrysander nicht zu findende Gavotte, und der Revisionsbericht, der freilich zum höchsten Lob der früheren Ausgaben nur noch wenige Errata zu verbessern hatte. Eine genaue Phrasierung der blitzsauber gedruckten Partitur, die an Akzentstrichen nicht spart, sowie zahlreiche Hinweise des Herausgebers auf Besetzungsmöglichkeiten geben dieser mit allem wissenschaftlichen Respekt in die Reihe der Bärenreiter-Gesamtausgaben auch äußerlich einzureihenden Ausgabe eminent praktische Bedeutung. Zwei kleine Werke dieser Zeit mögen diese Epoche abschließen: Eine *Fuge* von Wilhelm Friedemann Bach und eine c-Moll-Tokkata und ein d-Moll-Präludium von Johann Pachelbel (Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden), die von keinem Geringeren als Günter Ramin der Praxis wieder zugeführt wurden: sehr dankbare und jedem mittleren Orgelspieler zugängliche Gebrauchsstücke von überzeitlichem Wert.

Ein großer Sprung von hier in die Gegenwart zeigt wohl die gewaltige Leere, die sich zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert in der Orgelmusik auf tut, zeigt aber zugleich auch, wie im Grunde oft die gleichen Kraftquellen wie damals am Werke sind. Wir denken dabei in erster Linie an die drei „*Choralpartiten*“ von Günter Raphael für vier gemischte Stimmen und Orgel über „Was mein Gott will“, „Mitten wir im Leben sind“ und „Verleih uns Frieden“, von denen die erste übrigens dem Andenken Richard Liesches gewidmet ist. (Bärenreiter-Verlag, Kassel.) Der Titel sagt schon, was alt und was neu hieran ist; alt ist die strophenweise Auslegung der Choralpartita, neu aber die

sehr enge Verbindung von Chor und Orgel. Auch hier könnte die konzertierende oder jedenfalls ganz obligate Orgel wie eine in den Techniken wechselnde Ausdeutung des Chorals wirken; dennoch obliegt diese Aufgabe weit mehr dem Chor. Hier werden die eigentlichen Visionen Raphaels zum Texte realisiert, bald in der Harmonik, die an scharfen und immer sinnvollen Dissonanzen nicht arm ist, bald in melismatischen Bögen madrigalischer Wort- und Affektdeutung, bald in fauxbourdonartiger Flächigkeit, bald, aber nur vereinzelt, auch im reinen Orgelchoral manualiter.

Das Ganze ist damit ein höchst wichtiger Beitrag zur gleichzeitig liturgischen und konzertanten Neuorientierung der Orgel. Die technischen Anforderungen verlangen wohl einen gediegenen, sattelfesten Chor, gehen aber doch über die Ansprüche der bekannten Motetten Raphaels nicht hinaus. Ein Musiker der jüngsten Generation, der äußerlich ähnlich, aber innerlich viel stärker avantgardistisch vorgeht, ist *Heinz Werner Zimmermann*, der Schüler und Heidelberger Nachfolger Fortners, der sehr schnell zu einem eigenen Weg gefunden hat und vermutlich noch viel von sich wird reden machen. Der hier zu nennende kleine Band „*Orgelpsalmen*“ (Verlag Merseburger, Berlin) war nur der ostentative Anfang eines inzwischen schon erheblich angereicherten Schaffens. Hier schuf der junge Künstler an Hand der dichterischen Grundlage von vier Psalmen, deren Text aber nur dem Spieler beigegeben ist, eine Art besinnlicher Intermedien zu Gotheins Bildoratorium „*Abraham*“, Klangstudien, die man heute esoterisch nennt und die doch bei der Uraufführung und später noch öfter, wie der Schreiber dieser Zeilen bezeugen kann, in ihrer bezwingenden Gradheit der Sprache eindringliche Überzeugungskraft besitzen. „*Drei Orgelstücke*“ von *Kurt Bossler* (Verlag Merseburger, Berlin), stellen demgegenüber wieder, wenn auch sehr ausgereifte und anspruchsvolle, doch rein konzertante Musik dar, die mit Präludium und Fuge, Tokkata und Chaconne schon in den Titeln zeigt, wo sie herkommt. Auf ähnlicher Basis, nur gewissermaßen mehr als kammermusikalisches Diminutivum, steht auch die „*Orgelsonate*“ h-Moll von *Hermann Schroeder* (Edition Schott, Mainz), die auch technisch um einige Grade leichter zugänglich sein dürfte. Ein besonderes Wort verdient schließlich noch, weil er in uns vielfach unbekanntes Gelände hineinleuchtet, ein soeben erschienener Auswahlband junger tschechischer Orgelmusik mit dem merkwürdigerweise italienischen Titel „*Nuove Composizioni per organo*“ (Svaz Ceskoslovenskych

Skladatelů, Praha). Der älteste dieser sechs Autoren, Hlobil, ist 57, der jüngste, Eben, 29 Jahre alt, und diese Generationsbestimmung hilft vielleicht den Stil der in *Invocazione*, *Toccata*, *Fantasie* und *Ciacona* niedergelegten Musik verstehen. Klanglich oft sehr herausfordernd in seiner Härte ist das rhythmisch und dann vielleicht auch motivisch geschlossenste Stück überraschenderweise das *Moto ostinato* des eben genannten Jüngsten dieser „Six“; andere wie der 55jährige Janeczek in seiner übrigens erfreulich linienklaren und durchsichtigen Tokkata wählen entweder von vornherein ganz gemischte Zeitmaße oder verzichten überhaupt wie Kabelac auf eine taktmäßige Bindung. Diese in der Technik meist absolut virtuoson Stücke sollten bei uns vielleicht einmal eingehend auf ihre Position in der ja ohnehin ziemlich international orientierten europäischen Orgelmusik studiert werden.

Otto Riemer

DAS NEUE BUCH

Grundlagen der Kirchenmusik

Die Frage nach dem Sinn und Wert des geistlichen Singens und Spielens ist in der Geschichte der Kirche immer wieder gestellt worden. Man denke an Augustin und verfolge die Fortführung und Umdeutung seines Ansatzes bei dem Aquinaten oder dem Cusaner bis hin zu Martin Luthers bekannter Hochschätzung der Musik, die ja mehr ist als eine irgendwie emotional geartete Zustimmung. Die Frage nach dem Sinn und Wert des geistlichen Singens und Spielens ist nach Luther nicht verstummt und natürlich lebendig geblieben bis in das Jahrhundert der Restauration, von dem wir heute, nicht nur in der Kirche, viel mehr geprägt und bestimmt sind, als wir es im allgemeinen wahr haben wollen. Wenn es heute noch unter manchen Theologen leidenschaftliche Ablehnung der Bemühungen um eine redliche und echte Musik der Kirche gibt, so braucht man nur bei Sören Kierkegaard nachzulesen und findet dann den Satz: „Die Musik ist das Dämonische.“ Da Kierkegaard zu den Gedankengebern von größtem Einfluß gehört, ist die gekennzeichnete Einstellung zur Musik nicht verwunderlich. Mit Recht wird daher heute wieder die Frage nach Sinn und Wert der Kirchenmusik erhoben, zumal die evangelische Kirche sowohl durch ihre Liturgie wie auch durch die Wiederentdeckung der historischen Musikschätze und den Zuwachs des gegenwärtigen Schaffens von ihrer Musik in Bewegung gehalten und nach der nötigen Legitimation gefragt wird.

Walter Blankenburg, Friedrich Buchholz, Christhard Mahrenholz, Alfred Dedo Müller, Edmund Schlink, Jürgen Uhde, René H. Wallau und andere haben dazu vielfach Stellung genommen.

Es hat den Anschein, als ob alle die Äußerungen der Gegenwart einen gewissen Abschluß gefunden haben in Oskar Söhngens umfassender Abhandlung „*Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*“, mit der Band IV des von Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg herausgegebenen Handbuchs des evangelischen Gottesdienstes *Leiturgia* beginnt (Stauda-Verlag, Kassel; das Werk erscheint in Lieferungen). Söhngen, der nicht nur dem Kirchenmusiker durch wegweisende Schriften bekannt ist, geht aus von einer sorgfältigen und weitgespannten Exegese des klassischen Singbefehls beim Apostel Paulus (Kolosser 3, 16). Hier gewinnt er das Maß. Die Ergebnisse werden dann in jeder möglichen Richtung entfaltet. Zugleich werden die geschichtlich gewordenen Musikanschauungen mit diesem Maß konfrontiert und die konkret gewordene Kirchenmusik der Vergangenheit und Gegenwart unter dieses Maß gestellt. Söhngen kommt am Schluß seiner Abhandlung zu einem Ergebnis, das einerseits Überwindung aller unklaren Schwärmereien und andererseits schriftbedingte Synthese bedeutet: Es kann „nicht anders geschehen, als daß sich die Kirchenmusik vorzugsweise innerhalb der Ordnungen der Gemeinde entfaltet“.

Es wäre dringend zu wünschen, daß die Kirche aus Oskar Söhngens Theologie der Kirchenmusik die Folgen zieht, die für die Liturgie und andere Existenzformen der Gemeinde ebenso lebensnotwendig sind wie für die Erziehung eines jeden Christen.

Otto Brodde

Rundfunk und Hausmusik

Im dritten Band der von Walter Wiora im Auftrage des Deutschen Musikrates herausgegebenen Schriftenreihe „*Musikalische Zeitfragen*“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1958, DM 4.80) ist jetzt ein Teil jener Referate der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, die anläßlich der Kasseler Tagung des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik im Oktober 1956 zum Thema „*Rundfunk und Hausmusik*“ gehalten und diskutiert wurden: nun im Druck noch erweitert durch einige zusätzliche Arbeiten, die sich im nämlichen Stoffbezirk bewegen. Dahin gehören die Beiträge „Was ist Hörwerk?“ von Willy Stadler, „Kindesseele und Fernseheinwirkung“ von Ernst Koster, „Neue Wege des Musikschulfunks“ von Gotho von Irmer und „Die Technischen Mittler und die Musik-

erziehung“ von Jörn Thiel. Von seiner langjährigen Praxis her beweist Thomas-Martin Langner, daß die beiden Begriffe Rundfunk und Hausmusik sich keineswegs auszuschließen brauchen, sondern sich — richtig dosiert und weise angewandt — sehr wohl ergänzen können. Hans Heinz Dräger steuert prinzipielle Gedanken über die Eigengesetzlichkeit des Rundfunks bei. Wertvollste Zusammenfassungen zum Hauptthema enthalten insbesondere Wioras Exkurs über „Die Darbietung lebensgebundener Musik im Rundfunk“ sowie die Darlegungen Hans Mersmanns über „Mensch und Mikrofon“, die sämtliche Motive der Kasseler Tagung im Kern gleichsam noch einmal aufklingen lassen. Weder Wiora noch Mersmann verkennen im mindesten die bedrohlichen Zeichen unserer Epoche, aber sie sehen trotzdem noch Wege genug, dem möglichen kulturellen Verfall Einhalt zu gebieten und bei der Neugestaltung unserer Musikerziehung und Musikpflege auch dem Rundfunk einen durchaus sinnvollen, ja geradezu unentbehrlichen Platz zuzuweisen. Möge dieses schmale Heft dazu beitragen, unter den Verantwortlichen Nachdenken zu erzeugen und lasche Gemüter aufzurütteln.

Werner Bollert

Zur Mozart-Literatur

Wenn in dem schwankenden und problematischen Bild, das die musikalische Biographie von heute bietet, sich innerhalb weniger, wirtschaftlich besonders katastrophaler Jahre ein Werk wie Bernhard Paumgartners „*Mozart*“ (Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg 1958, 5. Auflage; DM 21.—) mit der nunmehr fünften Auflage schon in die Rolle oder wenigstens die Charginrolle eines Standardwerks hineinspielen konnte, dann bedarf es eigentlich schon deswegen keines besonderen und empfehlenden Wortes mehr. Natürlich interessiert dabei vor allem die Frage, wie weit es mit der Zeit ging. Unnötig fast zu sagen, daß die neuere Mozart-Literatur, besonders die des Gedenkjahres 1956, berücksichtigt wurde, „soweit die Aufnahme neuer Erkenntnisse in diesem Buch notwendig erschien“, wie es im Vorwort heißt. Fundament, Grundriß und Disposition wie das ganze Gebäude selbst konnten aber seit 1940, dem Erscheinen der ersten Auflage, völlig unverändert übernommen werden. Wenn der äußere Umfang des Werkes heute trotzdem wesentlich gestrafft erscheint, so liegt das einmal an einer geringfügigen, aber bei 670 Seiten eben doch sehr spürbaren Veränderung des Satzspiegels, an der Eliminierung von etwa drei Viertel aller Illustrationsbeigaben und an einer gelegentlichen Kürzung des Textes.

Otto Riemer

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Georg Brandt, der technische Direktor der Komischen Oper Berlin, ist am 1. Juli gestorben. Er wirkte vorher lange Jahre an den Staatstheatern Dresden.

Rudolf Laban, der Lehrer vieler berühmter Tänzerinnen und Tänzer, starb im Alter von 78 Jahren in Weybridge in der Nähe von London.

Jens Keith, der Berliner Ballettmeister, ist im Alter von 60 Jahren gestorben.

Kurt Striegler, Staatskapellmeister und Ehrenmitglied der Staatstheater Dresden, starb am 4. August in Wildthurn bei Landau.

Florent Schmitt, der französische Komponist, starb am 18. August im Alter von 88 Jahren in einem Pariser Vorort.

Geburtstage

Klaus Pringsheim, Dirigent und Musikwissenschaftler, wurde 75 Jahre alt. Er wirkt seit langem in Japan, wo er besonders für deutsche Musik eintritt.

Dr. Helmuth Thierfelder, Dirigent in Hannover, wurde am 18. August 60 Jahre alt.

Ehrungen und Auszeichnungen

Karl Köhler, Wiesbaden, Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik Frankfurt, erhielt wegen seiner Verdienste um die Bach-Interpretation die englische Harriet-Cohen-Bach-Medaille.

Dr. Wilhelm Zentner, München, wurde für seine organisatorische und schriftstellerische Tätigkeit mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet.

Ernennungen und Berufungen

Michael Schneider, der künstlerische Leiter des Bielefelder Musikvereins, folgt einem Ruf an die Staatliche Musikhochschule in Berlin, wo er eine Klasse für Orgelspiel übernimmt.

Gaspar Cassado hat einen Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik Köln angenommen. Er wird ab Oktober die Leitung einer Celloklasse übernehmen. Heinz Schröter, der Direktor des Instituts, wird vom gleichen Zeitpunkt an eine Klavierklasse betreuen.

Prof. Dr. Walter Wiora, Freiburg, erhielt einen ehrenvollen Ruf als Ordinarius für Musikwissenschaft an die Universität Kiel und damit als Nachfolger von Prof. Dr. Friedrich Blume, dem derzeitigen Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Verbände und Vereine

Der Deutsche Sängerbund ernannte Dr. Franz Josef Ewens zum Bundesgeschäftsführer. Der Sängertag 1959 wird im Land Nordrhein-Westfalen stattfinden. Auf der Tagesordnung steht die Wahl des Präsidenten des Deutschen Sängerbundes.

Dem Archiv „Deutsche Musikpflege“ ist der „Arbeitskreis Nordhessischer Komponisten“ in Kassel beigetreten. Das Archiv umfaßt eine Sammlung von zahlreichen Noten und Büchern und fördert die Verbreitung wertvoller, klassischer und zeitgenössischer Musikwerke.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Hamburg führte erfolgreiche und interessante Austauschkonzerte durch. Studierende gastierten in der Akademie für Musik Wien, ferner in Helsinki, Stockholm und Kopenhagen. Ebenso konzertierten Studierende aus Wien und Kopenhagen in Hamburg.

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln führte zahlreiche Hochschul-Konzerte durch, und gedachte dabei auch des 50. Geburtstages von Rudolf Petzold. Im Rahmen der Austauschkonzerte gastierten Studierende der Akademie der musischen Künste in Prag. Das Institut für evangelische Kirchenmusik widmete eine Feierstunde Günther Raphael. Interessante Vorträge sowie eine Einführung in die Schallplattenreihe „Musica Nova“ ergänzten die Arbeit.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt führte im Rahmen einer Woche zeitgenössischer Musik, die eine umfangreiche Leistungsschau bot, unter Bruno Vondenhoff „Les Malheurs d'Orphee“ von Milhaud und „Die Brücke von San Luis Rey“ von Reutter auf. Studierende des Instituts wurden an die deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf sowie an das Landestheater Darmstadt verpflichtet. Professor Lenzewsky hielt im Rahmen der Ferienkurse der Universität eine Vorlesung.

Von der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe wurde das Hochschul-Orchester unter Albert Dietrich zu einer Konzertreise nach Frankreich eingeladen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg veranstaltete einen Schubert-Abend, ein Studiokonzert der Kompositionsklasse Fortner, Erläuterungen zur Musica Nova, einen Vortrag von Karin Roon und einen Liederabend von Maria Lucia Godoy.

Am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik Würzburg besteht ein Kammer-Orchester, das in letzter Zeit mit zahlreichen Konzerten erfolgreich hervortrat.

Die *Folkwangschule* Essen veranstaltete ein Studio mit zeitgenössischen Werken. Zwei Absolventen des Instituts wurden Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Von der *Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold* wurden die Sieger beim Geigenwettbewerb der Musikhochschulen im Bundesgebiet Johannes Rainer Gascard und Peter Herrmann zu einer Konzertreise nach Italien und der Schweiz eingeladen. Fünf Absolventen wurden an große Orchester verpflichtet, so an die Berliner Philharmonie, an die Deutsche Oper am Rhein nach Düsseldorf, an das Staatstheater Stuttgart und nach Gelsenkirchen.

Das *Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf* veranstaltete ein Orchester- und Chorkonzert mit Werken aus alter und neuer Zeit, ferner einen Kammermusikabend sowie einen Vortragsabend mit klassischer und romantischer Musik.

Von der *Städtischen Akademie für Tonkunst Darmstadt* wird Hans Leygraf im Rahmen der Salzburger Festspiele einen Klavierkurs abhalten. Fünf seiner Schüler werden im Rahmen der Sommerakademie ein Konzert geben.

Das *Institut für Musik an der Universität Santiago* in Chile veranstaltete in den letzten Monaten zahlreiche Konzerte und Kammermusikabende. Führende Orchester und Ballettgruppen waren dabei vertreten.

Das *Deutsche Kulturinstitut Madrid* führte zahlreiche Konzerte in den vergangenen Monaten durch, bei denen Rosa Maria Kucharski, Sofia Noel, Klaus Börner, Ingeborg Neef und das Berliner Göbel-Trio gastierten.

Das *Musikseminar Bahia* (Brasilien) hat Erika Margraf für 1959 zur Leitung eines Gesangskurses über Interpretationsfragen neuer Musik sowie der Werke Händels eingeladen.

Musikfeste- und Tagungen

Das 3. *Österreichische Sängerbundesfest* fand in Wien mit einem Riesenprogramm statt. Etwa 40 000 Sänger nahmen daran teil.

Ostdeutsche Musiktage fanden zum zweiten Male in Kiel statt. Volksliedpflege, Instrumentalspiel, Laute und Blockflöte, Stimmbildung standen im Mittelpunkt.

Die *Koblenzer Sommerspiele* brachten eine Aufführung des „Zigeunerbarons“ auf der schwimmenden Bühne bei Oberwerth.

Festtage des Volkstheaters Rostock zur Ostsee-woche wurden mit einem Sinfoniekonzert unter Leitung des Chefdirigenten der Nationaloper Helsinki Tauno Hannikainen eröffnet.

Bei den *Wetzlarer Industriefestspielen* standen Wagners „Meistersinger“ auf dem Programm.

Eine *Musik-Olympiade* wurde vom 1.—15. August in Kerkrade, der niederländischen Bergwerksstadt, veranstaltet. Etwa 7000 Musiker aus 27 Ländern nahmen daran teil.

Die 12. *Ruhrfestspiele* in Recklinghausen brachten als musikalischen Beitrag die szenische Aufführung zweier Kantaten von Johann Sebastian Bach unter dem Titel „Opera miniatura“.

Opernfestspiele in Verona fanden im Juli und August mit Puccinis „Turandot“, Verdis „Aida“ und Donizettis „Favoritin“ statt. Führende internationale Kräfte wirkten mit.

Ein „Festival der beiden Welten“, von dem italienisch-amerikanischen Komponisten Giancarlo Menotti ins Leben gerufen, wurde in Spoleto veranstaltet. Den Auftakt bildete Verdis „Macbeth“.

Die *Entiner Sommerspiele* auf der Naturbühne im Schloßpark brachten als Hauptereignisse Webers „Freischütz“ und Nicolais „Lustige Weiber von Windsor“.

Die *Musikalischen Veranstaltungen* in Herrenhausen in Hannover brachten unter anderem einen Barockzyklus mit dem Niedersächsischen Symphonieorchester unter Helmut Thierfelder.

Die 14. *Trossinger Musiktage* fanden im Juli mit zahlreichen Vorträgen, Vorführungen von elektronischen Instrumenten und mehreren Konzerten für Harmonika-Orchester statt. Zur Uraufführung kam neue Musik von Rosenstengel, Bresgen, Beckerath, Lang, Unger, Borris, Luft, Bloch, Jacob, Degen, Jacobi und Herrmann.

Ein *Bartók-Fest* findet vom 20. September bis 6. Oktober in Budapest statt. Es steht unter dem Titel „Hommaga à Bartók“ und bringt eine Reihe von internationalen Konzerten mit namhaften Dirigenten und Solisten. Fast sämtliche Orchesterwerke, Streichquartette, Konzerte und einige der Chorwerke von Bartók werden aufgeführt.

Die 13. *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* des Kranichsteiner Musikinstituts sowie die „Tage für Neue Musik“ des Hessischen Rundfunks finden vom 2.—13. September statt. Zwei Orchesterkonzerte unter Bruno Maderna und Otto Matzerath, zwei Kammerkonzerte mit internationalen Kräften, zahlreiche Studio-Konzerte sind vorgesehen. Die Programme enthalten Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen. Der Westdeutsche Rundfunk Köln gibt ein Gastkonzert „Musik der Zeit“. Das Landestheater Darmstadt steuert eine Aufführung von Brecht-Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und ein Orchesterkonzert bei. Ferner ist ein öffentliches Vorspiel des 7. Internationalen Wettbewerbs um den Kranichsteiner Musikpreis geplant, der für Klarinette und Klavier ausgeschrieben wurde.

Janáček-Festspiele werden in Brünn vom 12.—30. Oktober zum 30. Todestag des Komponisten vorbereitet. Man gibt einen Überblick über das gesamte Opernschaffen. Die Oper „Schicksal“ wird dabei uraufgeführt. Vom 19.—26. Oktober tagt ein Internationaler Kongreß von Musikhistorikern. Ein Janáček-Museum und eine Janáček-Ausstellung werden eröffnet.

Die **Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst** finden am 18. und 19. Oktober statt. Vorgesehen sind zwei Orchesterkonzerte unter Hans Rosbaud und Pierre Boulez sowie eine Matinee und Soiree mit dem Juilliard-Quartett.

Eine **Orgelwoche** findet vom 13.—19. September in Innsbruck statt. Namhafte internationale Orgelspieler veranstalten Orgelkonzerte mit Werken aus alter und neuer Zeit.

Die **Berliner Festwochen** liegen vom 21. September bis 7. Oktober. Ein internationales Programm mit Spitzenkräften wird angekündigt.

Bei den **Bad Hersfelder Festspielen** 1959 kommt Richard Billingers Legende „Die Bauernpassion“ mit der Musik von Winfried Zillig zur Uraufführung. Regie führt Johannes Klein; die musikalische Leitung hat der Komponist.

Ein **Weltmusikfest** wird 1959 in Rom stattfinden, veranstaltet von der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Einsendungen deutscher Komponisten für das Musikfest sind bis zum 10. Oktober an das Sekretariat der deutschen Sektion, Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt, Roquette-Weg 31 zu richten.

Festtage unbekannter zeitgenössischer Musik wird das Siegerland-Orchester 1959 durchführen. Jungen Komponisten wird Gelegenheit gegeben, ihre Werke zur Ur- oder Erstaufführung zu bringen. Man wende sich an das Siegerland-Orchester, Hildenbach/Siegen.

Ein **Internationaler Kongreß für Musikwissenschaft**, der Frédéric Chopin gewidmet sein wird, findet vom 16.—21. Februar 1960 in Warschau statt.

Preise und Wettbewerbe

Der **Wettbewerb der Staatlichen Hochschulen für Musik** in der Bundesrepublik wurde für die Fächer Klavier, Violine und Orgel durchgeführt. Die Klavier-Jury erkannte Michael Ponti den ersten Preis zu. Die Violin-Jury verteilte nur drei zweite Preise an Peter Herrmann, Johannes-Rainer Gascard und Peter Dohms. Die Orgel-Jury vergab einen zweiten Preis an Konrad Schuba.

Der **Grand Prix de la Musique française** wurde Georges Migot für sein Gesamtwerk zuerkannt.

Der **5. Musische Wettbewerb** des Christlichen Jugendwerks Deutschlands wurde in Hameln durch-

geführt. Für Einzel- und Gemeinschaftsleistungen wurden 200 Preise verteilt. Eine Matinee bot Einblick in die Freizeitgestaltung. Den stärksten Eindruck hinterließ die Obersalzberger Christophorus-Schule mit einer Kantate nach Weinheber von Peter Brömse.

Unter den **Förderungspreisträgern** 1958 der Stadt München befindet sich Rochus Gebhard, dessen Werk im deutschen Musikleben Anerkennung gefunden hat.

Einen **internationalen Orgelwettbewerb** veranstaltet die Stadt Innsbruck vom 14.—18. September im Rahmen der Innsbrucker Orgelwoche. Bedingungen durch das Sekretariat, Innsbruck, Museumstraße 17a.

Ein **Internationaler Wettbewerb für Streichquartette** wird in Lüttich durchgeführt. Der Jury gehören Persönlichkeiten aus zahlreichen europäischen Ländern an.

Ein **Internationaler Wettbewerb für junge Sänger und Sängerinnen** wird vom 5.—12. Oktober in Toulouse abgehalten. Man wende sich an das Sekretariat du Concours Internationale de Chant, Toulouse.

Von den Bühnen

Die **Dresdner Staatsoper** brachte Werner Egks Oper „Der Revisor“ heraus. Der Komponist wird sein Werk Anfang November im Rahmen der Dresdner Theater-Festwoche dirigieren.

Die **Deutsche Staatsoper Berlin** führte mit Josef Traxel in der Titelpartie Wagners „Lohengrin“ unter Franz Konwitschny auf.

Das **Oldenburgische Staatstheater** setzte sich für zwei zeitgenössische Opern ein. Zur Aufführung kamen „Komödie auf der Brücke“ von Bohuslav Martinu und „Die schwarze Spinne“ von Heinrich Sutermeister.

Die **Städtischen Bühnen Augsburg** brachten als erste Operninszenierung auf der Freilichtbühne am roten Tor Verdis „Aida“.

Die **Städtischen Bühnen Erfurt** setzten sich für das Ballett „Neue Odyssee“ mit der Musik von Victor Bruns sowie für Prokofieffs Oper „Die Verlobung im Kloster“ erfolgreich ein.

Das **Staatstheater Braunschweig** wird Händels Oper „Rodelinde“ in der Einrichtung von Fritz Lehmann herausbringen.

Die **Städtische Oper Berlin** bereitet unter der musikalischen Leitung von Vittorio Gui und in der Inszenierung von Carl Ebert Cherubinis „Medea“ in einer Neufassung von Horst Goerges und Wilhelm Reinking für die Berliner Festwochen vor. Sie wird auch drei Ballette zeitgenössischer Prägung herausbringen. Zur Uraufführung kommen „Die

letzte Blume" von Nicolas Nabokov und „Ménagerie" von Giselher Klebe. Das dritte Werk ist Strawinskys „Apollon musagète". Das Landestheater Detmold setzt sich für Händels Oper „Ezio" als Erstaufführung nach der neuen Händel-Gesamtausgabe ein.

Die Städtischen Bühnen Straßburg bringen Mozarts Oper „Idomeneo" in der Fassung von Bernhard Paumgartner.

Die Staatsoper Hamburg kündigt anlässlich des 10. Todestages von Richard Strauss für Januar eine Gedenkwoche mit den im Repertoire befindlichen Werken des Meisters an. Hinzugefügt wird „Elektra" mit Astrid Varnay. Der 200. Todestag von Händel im April wird mit der ersten szenischen Aufführung von „Belsazar" in der Bühnenfassung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg begangen.

Zum Wiederaufbau des Münchener Nationaltheaters hat der Münchener Stadtrat einen Zuschuß von 3 Millionen Mark gewährt. Die Bayerische Staatsoper hat seit der Zerstörung ihres Hauses im Münchener Prinzregententheater Aufnahme gefunden. Seit Jahren wird von allen Stellen, aber auch aus der Bevölkerung auf die Notwendigkeit des Wiederaufbaues des Opernhauses hingewiesen.

Das Stadttheater Zürich, das in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, erhält neue Unterstützung.

Bei der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf, hat sich das Duisburger Stadtparlament für die Beibehaltung des bisherigen Vertragsstatus entschieden. Damit ist der Fortbestand des Instituts gesichert.

Joseph Keilberth unterzeichnete einen langjährigen Vertrag als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper. Er behält gleichzeitig die künstlerische Leitung der Bamberger Symphoniker.

Leopold Ludwig hat mit der Staatsoper Hamburg einen neuen Fünfjahresvertrag abgeschlossen.

Rolf Liebermann wurde als Nachfolger von Heinz Tietjen zum Intendanten der Hamburgischen Staatsoper gewählt.

Rudolf Mors schrieb eine neue Musik zu Shakespeares „Sommernachts Traum", die in Ulm uraufgeführt wurde.

Rundfunk und Fernsehen

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg gedachte des 50. Geburtstages von Hugo Distler und würdigte Leben und Werk von Emil Preetorius zu seinem 75. Geburtstag. Neben wichtigen Übertragungen der europäischen Musikfestspiele traten Sinfoniekonzerte und Sendungen mit zeitgenössischer Musik.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln vermittelte gleichfalls wichtige Übertragungen von Musikfestspielen, setzte sich für Alfredo Casella ein und brachte zu Janáčeks 30. Todestag dessen „Fest-

liche Messe". „Herr Sanders öffnete seinen Schallplattenschrank" für einen Liederabend mit Heinrich Rehkemper und widmete eine Gedächtnissendung Elfride Trötschel.

Radio Bremen setzte die Sendereihe „Bausteine der Oper" fort. Musica-Viva-Konzerte waren Johannes Driessler und Kurt Hessenberg vorbehalten. Man gedachte auch des 100. Geburtstages von Eugène Ysaÿe. Von Hindemith erklang die Kantate „Ite angeli veloces".

Der Hessische Rundfunk Frankfurt berichtete mit Konzerten von den Internationalen Musikfestwochen in Luzern, brachte die Neunte Sinfonie von Schostakowitsch, ferner unter anderem ein Kammerkonzert vom Holland-Festival und in einem Orchesterkonzert das „Heldenleben" von Richard Strauss, überdies Festspielübertragungen.

Der Südwestfunk Baden-Baden gab Karlheinz Stockhausen Gelegenheit, über „Musik und Sprache" im Sender zu sprechen. Ferner erklang Debussys „Martyrium des Heiligen Sebastian" sowie Kreneks „Reisebuch aus den österreichischen Alpen". Neben Festspielübertragungen erklang eine Musik am Hofe Ludwigs XIV.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart brachte in Direktübertragung aus Salzburg Samuel Barbers Oper „Vanessa", übertrug Sommerspiele aus Ludwigsburg, gedachte des 70. Geburtstages von Schlusnus, stellte Elisabeth Schwarzkopf als große Interpretin heraus und würdigte den Pianisten Eduard Erdmann.

Der Bayerische Rundfunk München beteiligte sich gleichfalls an den internationalen Musikfestspielen, widmete sich fränkischen Komponisten und setzte seine musikalischen Sendereihen fort. Die Bamberger Symphoniker waren mit einem spätromantischen Programm zu hören.

Der Österreichische Rundfunk, Radio Wien, vermittelte Festspieleindrücke, stellte junge österreichische Komponisten vor, widmete sich aber auch der Musik des Barock und des Rokoko. Ein zeitgenössisches Studio war Martinu und Mardkhl gewidmet. Berühmte Dirigenten und bedeutende Orchester waren ebenfalls zu hören.

Von Karl Meister wurde die Münchner Sinfonie vom Bayerischen Rundfunk auf Band aufgenommen.

Von Hans Kracke brachte der Westdeutsche Rundfunk Köln eine Sendung, die ausschließlich dem Chorschaffen des Frankfurter Komponisten gewidmet war.

Dr. Hans Bausch wurde zum neuen Intendanten des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart gewählt.

Karl Diessel spielte in seinem Pariser Klavierabend, den der Französische Rundfunk übernahm, Werke von Beethoven, Brahms sowie „Die Passion in neun Inventionen" von Hermann Reutter.

Erika Margraf sang beim Sender Hilversum Hindemiths Orchesterlieder aus dem „Marienleben“ und Matyas Seibers „Französische Volkslieder“ auf Band.

Im Fernsehen erlebte man „Impressionen von den Nymphenburger Sommerfestspielen“. Aus einer konzertanten Aufführung von Monteverdis frühbarocker Oper „Heimkehr des Odysseus“ ergaben sich starke Eindrücke, die durch das Vorübergleiten griechischer Bilder und Plastiken unterstützt wurden.

Die Zahl der Fernsehteilnehmer ist seit Jahresbeginn um ein Drittel gestiegen. Im Bundesgebiet wurden 1 619 503 Fernsehteilnehmer gezählt.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Von Cesar Bresgen bringen die Münchener Philharmoniker mit Udo Dammert demnächst ein neues Klavierkonzert zur Uraufführung.

Ernst Kreneks Konzertschaffen findet immer weitere Beachtung. „Sestina“ wird in Berlin und Wien aufgeführt, das „Pentagramm für Bläser“ kommt in Köln heraus, das Orchesterwerk „Kette, Kreis und Spiegel“ erscheint in Hamburg, Berlin, München, Münster und Wien.

Julius Weismanns „Serenade“ für Orchester wird in der kommenden Spielzeit in der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf choreographisch gegeben.

Von Felice Quaranta kommt das „Capriccio concertante“ im Rahmen der Lippstädter Herbstwoche unter Heinz von Schumann zur deutschen Erstaufführung. Das Werk des Turiner Komponisten erklang in zahlreichen Städten des Auslandes.

Von Walter Jentsch wurde eine „Konzertante Serenade“ in Hof aufgeführt. Die erste Cello-sonate des Komponisten erklang in Radio Paris; weitere Werke wurden dort zur Produktion angenommen.

Von Karl Stamitz kam ein bisher unbekanntes, erst kürzlich in Prag aufgefundenes Klavierkonzert unter Günther Muck mit Helmut Thörner in Karl-Marx-Stadt zur Aufführung.

Von Albert Kolnhofer wurde eine festliche Ouvertüre in Guben, Lübben und Cottbus aufgeführt.

Karl Hermann Pillneys Orchesterfassung von Bachs „Kunst der Fuge“ kommt in Tokio zur Aufführung.

Hugo Distlers Cembalokonzert wird im Januar in Basel aufgenommen. Friedrich Tilegant leitet das Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim.

Karl Rast und Hedwig Fritton hatten mit Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug in Nürnberg einen außergewöhnlichen Erfolg.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Pauline und Günter Raphael musizierten im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen an zwei Klavieren Werke von Debussy, Bialas und Brahms.

Orgel- und Chormusik

Fritz Büdtgers Kurzoratorien „Die Verklärung“, „Die Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ wurden in München aufgeführt. Hermann Scherchen bringt im Bayerischen Rundfunk das „Pfingstoratorium“ des gleichen Komponisten zur Uraufführung. Auch in New York, Chicago, Valparaiso und Rochester erklangen die Oratorien im Konzertsaal und im Funk.

Gerhard F. Wehlés Kantate „Großstadt“ und Peter Seegers Oratorium „Vom starken Herzen“ wurden unter Gert Sell in der Berliner Hochschule für Musik uraufgeführt.

Ernst Kreneks Chorwerk „Lamentatio Jeremiae Prophetarum“ wird der Komponist in Wien leiten.

Von Arthur Grüber kam die Kantate „An den Frieden“ im Braunschweiger Staatstheater zur Aufführung.

Aus Hugo Distlers „Mörke-Chorliederbuch“ kam eine Auswahl in einer Sommerserenade in Köln durch die Kantorei Barmen-Gemarke unter Helmut Kahlhöfer zur Aufführung.

Günter Raphaels Orgelsonate wurde durch Helmut Thörner in Karl Marx-Stadt erstaufgeführt.

Frank Michael Beyer weihte die neue Orgel in der Matthäuskirche Berlin-Steglitz mit einem Orgelkonzert und einer Abendmusik ein.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Stuttgarter Staatsoper gastierte im Theater der Nationen in Paris mit einer Aufführung von Werner Egks „Revisor“ in der Inszenierung von Günther Rennert. Die musikalische Leitung hatte der Komponist.

Das Tschechoslowakische Tyl-Theater weilte in Karl Marx-Stadt mit Smetanas „Verkaufte Braut“ und Prokofieffs Oper „Der Spieler“.

Die Römische Oper führte Gastspiele in Stuttgart durch. Den Auftakt bildete Puccinis „Tosca“.

Das Theater- und Tanzensemble der Chinesischen Volksrepublik gastierte erfolgreich in London.

Das Ballett-Ensemble der Deutschen Staatsoper Berlin reiste nach Italien, um Chatschaturians Ballett „Gajaneh“ in Turin, Bologna, Neapel und Venedig aufzuführen.

Londons Festival-Ballet wurde in München mit starkem Beifall bedacht. Die künstlerische Leitung hatte Anton Dolin.

Das *Ballett der Finnischen Nationaloper Helsinki* wurde in Kiel stürmisch gefeiert. Die Veranstaltungen waren Höhepunkt der Kieler Wochen.

Der *Schwedische Pro-musica-Chor* sang unter Gerhard Dornbusch in Berlin, Wolfenbüttel, Salzgitter, Mainz, Köln und Hannover. Die Darbietungen vermittelten ein lebendiges Bild schwedischer Volksmusik.

Die *Cambridge Bach-Singers*, ein Studentenchor, erzielten mit geistlicher und weltlicher Musik der Tudor-Zeit unter Andrew Raeburn in Osnabrück, Braunschweig, Hannover, Bonn und anderen Städten starke Erfolge.

Der *BBC-Chor London* gab in Aachen sein erstes Gastkonzert unter Leslie Woodgate. Er brachte Motetten von Bach, Williams und Britten.

Die *Städtischen Orchester* der niederländischen Stadt Groningen und der deutschen Stadt Oldenburg haben zur Erweiterung ihrer kulturellen Beziehungen Austauschkonzerte im Herbst vorgesehen.

Das *Köckert-Quartett München* führt gegenwärtig eine Tournee durch Südamerika durch. Konzerte sind in Sao Paulo, Buenos Aires, Rio de Janeiro und Caracas vorgesehen.

Peter Maag, der Chefdirigent des Theaters der Stadt Bonn, reist mit dem Florentiner Orchester Maggio Musicale durch Italien. Er dirigiert außerdem im Radio und im Fernsehen.

Gustav König wurde zu Konzertreisen nach Südamerika eingeladen. Der Essener Dirigent wird Konzerte in Buenos Aires, Santiago de Chile und Montevideo mit klassischem und modernem Programm dirigieren.

Leopold Ludwig dirigierte in Montevideo einen Konzertzyklus mit romantischen und modernen Werken.

Hermann Hildebrandt, der Dirigent des Städtischen Berliner Sinfonieorchesters, leitete ein Konzert in Karl Marx-Stadt und wurde zu weiteren Konzerten nach Budapest verpflichtet.

Max Langer, der Leiter des Staatlichen Sinfonieorchesters Suhl, dirigierte zwei Sinfoniekonzerte der Philharmonie in Bydgoszcz. Auf dem Programm standen Werke von Görner, Mendelssohn und Beethoven.

Frédéric Ogouwe gab anlässlich seines 50. Geburtstages einen Klavierabend in Augsburg.

Sebastian Benda, der in Brasilien lebende Schweizer Pianist, führte eine Europatournee durch und erzielte besondere Erfolge in London. Ihm wurde die englische Bach-Medaille verliehen.

Andor Foldes dirigierte ein Konzert des Finnischen Rundfunks Helsinki und spielte dabei ein Klavierkonzert von Mozart. Weitere Konzerte sind in Hilversum, Lüttich, Paris und Kopenhagen vorgesehen.

Gerhard Krause wurde anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Staates Israel zu Vorträgen nach Wien eingeladen. Über unbekannte jüdisch-israelische Musik sprach er auch in Kassel, Trossingen und in den Evangelischen Akademien Arnoldsheim, Mülheim und Iserlohn.

Verschiedenes

Eine *Gesamtausgabe der Werke von Johann Joseph Fux* wird im Gemeinschaftsverlag des Bärenreiter-Verlages Kassel und der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt Graz erscheinen. Die von der Johann Joseph Fux-Gesellschaft herausgegebene und unter Leitung von Prof. Dr. Hellmut Federhofer stehende Ausgabe wird etwa 40 Bände umfassen.

Aus dem *Nachlaß von Béla Bartók* sind rund 80 Kompositionen des 1945 in Amerika verstorbenen Komponisten aufgetaucht. Bei der Durchsicht des Materials wurden Manuskripte entdeckt, die sich als frühe Kompositionen aus Bartóks Preßburger Studentenzeit herausgestellt haben.

Ein *Denkmal von Orlando di Lasso* wurde in München wiedererrichtet und feierlich enthüllt. Die Stunde war mit Werken von Lasso umrahmt, dargeboten von der Münchener Vokalkapelle und dem Domchor unter Johannes Hafner.

Eine neue *Beethoven-Halle* ist in Bonn im Entstehen. Sie soll mit dem 22. Beethoven-Fest im September eingeweiht werden und dürfte ein wichtiges Kulturzentrum werden. Sie wird nach einem Entwurf von Siegfried Wolske ausgeführt.

Hamburg, die Vaterstadt von Johannes Brahms, wird als Grundstock für ein *Brahms-Archiv* die Originalhandschrift des zweiten Klavierkonzerts aus amerikanischem Besitz erwerben. Das künftige Archiv soll die in Hamburg noch vorhandenen Dokumente, Erinnerungsstücke, Handschriften und Briefe des Meisters umfassen.

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1958 · 5



GIBT ES DIE ERZIEHERISCHE SCHALLPLATTE?

ALPHONS SILBERMANN

Die Schallplatte, ihre Herstellung, ihre Wiedergabe und ihre diversen Wirkkreise haben in verhältnismäßig kurzer Zeit eine rapide Entwicklung erfahren. Was einstens ein Kuriosum war, ist heute Dokumentationsmittel, ist Bildungs-, Unterhaltungs-, Therapie-, Massenkommunikations- und Erziehungsmittel geworden. Besonders die musikalische Erziehung durch die Schallplatte steht letzthin immer öfters im Vordergrund der Überlegungen. Keine Tagung, kein Kongreß vergeht, ohne daß diese Frage angerührt und diskutiert wird. Aber, wie so oft, so gut wie ohne die Berücksichtigung fundamentaler soziologischer Erkenntnisse, die nun einmal mit in Bezug genommen werden müssen, will man nicht einem ökonomisch bedingten und durchaus verständlichen kulturpropagandistischen Geplapper zum Opfer fallen.

Recht häufig steht das, was man über die Beziehung von Schallplatte und Erziehung hört und liest, unter dem Zeichen einer bedeutsamen und der Klärung bedürftigen Verwirrung: die Schallplatte als Mittel *zur* Erziehung zur Musik, wird mit der Schallplatte als Mittel der Erziehung *durch* Musik verwechselt. Erst das Erkennen dieser funktionellen Trennungslinie erlaubt, von einem wesentlichen Unterschied zwischen einer erzieherischen Schallplatte im engeren und weiteren Sinne zu sprechen. Die Funktion der ersteren sei direkte und gewollte, die der zweiten, indirekte und erhoffte Erziehung benannt.

Was die direkte Musikerziehung angeht, so können die hauptsächlichsten Erkenntnisse, zu denen kompetente Pädagogen bezüglich einer Hilfe von seiten der erzieherischen Schallplatte im engeren Sinne gekommen sind, wie folgt zusammengefaßt werden: Die Schallplatte ersetzt nicht den Lehrer. Im engsten Sinne des Wortes lehrt sie nicht, sondern soll nur helfen. Die Schallplatte kann Schülern das Gefühl der Teilnahme geben. Sie kann eine emotionale Kraft in der Schaffung wünschenswerter Haltungen sein. Die Schallplatte kann die Erfahrungen der Lernenden ergänzen. Sie kann benutzt werden, um Unterscheidungskraft zu fördern, und vermag kulturelle Entfernungen zu überbrücken und zu erobern. Alles in allem darf kurz und knapp gesagt werden, daß die erzieherische Schallplatte im engeren Sinne zur Erweckung des Vergnügens, Musik oder gesprochenes Wort zu hören, dienen kann. Sie steht zur Durchführung und Illustration von Kursen einem in der Schule vorhandenen Rundfunkapparat ebenbürtig zur Seite. Nie aber kann man behaupten, ihre wie immer gearteten Aufnahmen haben mehr als ergänzenden Charakter. Wenn sie in der Lage sind, dem Erzieher Hilfe und Ergänzung zu bieten oder ihm als methodisches Hilfsmittel zu dienen, dann ist in diesem Zusammenhang die gehaltvolle soziologische Bedeutung des Massenkommunikationsmittels „Schallplatte“ so gut wie erschöpft.

Nicht ganz so einfach und eindeutig steht es um das, was wir als die indirekte und erhoffte Erziehung durch die Schallplatte im weiteren Sinne bezeichnet haben. Hier eröffnen sich in der Tat eine Anzahl von soziologisch wichtigen Fragestellungen, die leider von vielen, welche versuchen, dem erzieherischen Wesen und Wert der Schallplatte näher zu kommen, entweder übersehen oder so verwirrt dargestellt werden, daß sich Mittel, Zweck und Absicht hoffnungslos vermengen. Für den Soziologen ist indirekte und erhoffte Erziehung darum bedeutsam, weil sie eine Aktion ist, *„die sich von Erwachsenen auf die Jugend auswirken soll, um das Erbe der Vorfahren zu überliefern; ihr Ideen und Sitten zu verleihen, die ihr erlauben werden, sich besser der Gesellschaft anzupassen, deren Ablösung sie liefern wird“* (Henri Wallon: *Sociologie et Education*, in: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris). Hiervon ausgehend, ist es ein leichtes zu erkennen, daß die Schallplatte mit ihrer Musik — von uns hier immer nur im Rahmen des Soziologisch-Erzieherischen beleuchtet — einen doppelten Gesichtspunkt in sich vereinigt: Hörer werden durch die von der Schallplatte verbreitete Musik zur Liebe zur Musik erzogen oder aber, die von der Schallplatte verbreitete Musik ist kulturelles Allgemeinerziehungsmittel als solches. Da weder Zuhören noch Art der Aufnahme des Hörens von Musik auf Schallplatten einem Zwang unterworfen sind, treffen sich meistens beide Aspekte und können deshalb soziologisch nur als „erhofft“ bezeichnet werden. Die Schallplatte enthält daher nicht mehr und nicht weniger als eine Einladung zur Kenntnis, und jegliche anderen Präntationen sind formal und inhaltlich in diesem Zusammenhang irreführend. Wenn überhaupt, dann sind sie nur von „Infiltrationsabsichten“ her zu verstehen. Das heißt, das Publikum wird belehrt, während es eigentlich nur um der Popularität der gespielten Musik willen die Platte kauft und auflegt.

Auf diesem Wege Hörer in die musikalische Kultur einweihen zu wollen, stellt den Versuch dar, sich mit dem Nimbus einer sozio-kulturellen Institution zu umgeben, der angeblich nur die Erschließung einer neuen Welt für die musikalisch Unwissenden am Herzen liegt. Es ist eine Zuckerbonbontheorie, nach welcher Instruktion mit Amüsement so vorsichtig gemischt wird, daß der Hörer erst nach langem Lutschen unauffällig auf den Kern, auf die Instruktion stößt. Nein, wenn man von dem Ehrgeiz besessen ist, auch sozio-kulturellen Verpflichtungen nachzukommen, dann muß man klar und eindeutig erkennen, daß die „Erschließung einer neuen Welt für die musikalisch Unwissenden“ nicht mit Popularisierung der Musik gleichbedeutend ist, sondern unterbauliche Funktionen (ökonomische, generative und politisch-soziale) der Schallplattenindustrie darstellt. Genügt doch bereits ein Blick darauf, um ohne lange Erläuterungen zu verstehen, daß die Erziehung der Hörer zur Musik durch Schallplatten eng mit der Versorgung der Hörer mit materiellen Gütern verkettet ist — eine Versorgung, die absolut außerhalb des Bereiches der Hersteller liegt, mit ihnen überhaupt nichts zu tun hat. Zwar mag Liebe zur Musik den meisten Menschen mit ins Leben gegeben sein, materieller Überfluß und Muße aber geben ihm erst die Möglichkeit, sie in ihm erwachen und blühen zu lassen. Sorgen, Müdigkeit und geistige Trägheit haben immer allen Neuerungen — und dazu gehört auch die musikalische Erziehung durch die Schallplatte — feindlich im Wege gestanden. Nur erzwungene oder freiwillige Änderungen des Milieus sind in der Lage, der „Neuerung“ freie Bahn zu lassen. Zwingen zum Hören kann man nicht. Freiwilligkeit aber ist das Resultat sozialer Funktionen, die nicht durch die mystische Tugend idealer Formeln zum Vorschein treten, sondern mit der Versorgung mit materiellen Gütern unlösbar verbunden sind.

Wie hier, so auch bei der generativen Funktion, bei der es um die Fortpflanzung individueller Lebensäußerungen einer Nation geht, scheinen uns viele Schallplattenorganisationen ihre Bedeutung und ihren Einfluß reichlich zu überschätzen. Da eine verschwindend kleine Gruppe immer alles Technologische als Sündenbock für „Kulturkrisen“ verantwortlich macht, glauben auch Schallplattenorganisationen auf die Dauer selbst wirklich an ihre Eminenz als Übeltäter. Sie

sind jetzt selbst so davon überzeugt, daß sie aktive Musikausübung geschmälert haben, so daß sie versuchen, ihr „Vergehen“ durch ein reichhaltiges Angebot inaktiver musikerzieherischer Platten gutzumachen. Die durch die Verbreitung mechanischer Musik erzeugte Faulheit wird als das Grundübel der Vernachlässigung generativer Funktionen dargestellt. Es fehlen uns die Amateure, so ruft man, weil die klavierspielende Tochter im Nebenzimmer nicht mehr Schumanns „Fröhlichen Landmann“ zerfetzt, weil der Wunderknabe den Tanten zum Geburtstag keine „Romanze“ auf der Geige vorkrächzen kann. Wir können keinen Nachteil darin erblicken, daß es durch die „Schuld“ technischer Medien nicht länger zum „guten Ton“ gehört, uninspirierte Menschen zur Kunst zu zwingen. Kultivierte und inspirierte Menschen werden heute wie dazumal die individuellen Lebensäußerungen ihrer Nation fortsetzen und werden Musik lesen und darstellen lernen. Denn wenn man die Musik liebt, wenn man sie wirklich liebt, wünscht man nicht nur Stücke von Virtuosen zur Perfektion gespielt zu hören. Man will selbst am musikalischen Erlebnis teilnehmen.

Da psychologische Erwägungen nicht im Bereich dieser kurzen Studie stehen, bleibt nur noch zu sehen, ob die „Erschließung einer neuen Welt für die musikalisch Unwissenden“ durch die Schallplatte mit Fragen sozio-kultureller Entwicklung und sozio-kultureller Evolution folgerecht in Verbindung steht. Es mag vielleicht richtig sein, daß die „*Abneigung der großen Masse gegen moderne Kunst zweifellos zum guten Teil durch Unwissenheit*“ bedingt ist. (André Malraux: Psychologie der Kunst, Baden-Baden) und auch die Schallplatte daher diese „Unwissenheit“ aufklärend bekämpfen muß. Inwieweit und in welchem Ausmaß aber durch darauf hinzielende Unternehmen musikalische Kultur akkumuliert und wächst, sind Punkte, die im Felde der materiellen Kultur rein faktisch erforschbar sind, im Felde der nichtmateriellen Kultur aber gänzlich anders gearteten kultursoziologischen Erforschungsmethoden unterworfen sind als jene primitiven Messungen des musikalischen Geschmacks, die uns mit ihrem dirigierten Zahlenmaterial von der Berechtigung überzeugen wollen, Beethovens fünftes Klavierkonzert zum zwanzigsten Mal aufgenommen zu haben.

So viel sei hier gesagt, daß Forscher in vielen Ländern immer wieder berichten konnten, daß Hörer nicht erzogen, nicht belehrt werden wollen: sie wollen genießen. Selbst diese Tatsache darf nicht dazu führen, blindlings einer Erwägung zu folgen, die glaubt, daß diejenigen, die für musikalische Erziehung durch Schallplatten mehr empfänglich sind, jene sind, die sie am wenigsten brauchen. Sonst müßte klassische, moderne und überhaupt ernste Musik aller Arten sofort zugunsten der „leichten“ Musik unterdrückt werden, was am Ende dazu führen würde, von der Masse der Hörer nur noch geringschätzend und verachtungsvoll zu denken.

Tun wir das nicht. Überlassen wir es lieber jeder Hörergruppe, ihre eigene Entscheidung bezüglich ihrer Erziehung zu treffen, helfen wir ihr lieber planend. Verwerten wir die systematischen und methodischen Erkenntnisse der Musiksoziologie, um der Hörerschaft ein Programm darzubieten, das sich auf längere Zeitdauer erstreckt und so dem Hörer, der den Willen zur geistigen Mitarbeit besitzt, ein Gerippe des musikalischen Besitzes der ganzen Welt — seinen Besitz gibt.

IGOR STRAWINSKY – BEGEGNUNG UND ERLEBNIS

PETRUSCHKA: rev. Version 1947. The Philharmonia Orchestra London, conducted by Efrem Kurtz. His Master's Voice ALP 1503, 30 cm, 33 U, DM 24.—

LES NOCES: Ilona Steingruber, Margerite Kenney, Waldemar Kmentt, Eberhard Wächter, Wiener Kammerchor, vier Klaviere und Schlagzeug unter Mario Rossi; zusammen mit

L'HISTOIRE DU SOLDAT: Jan Tamasow, Solisten des Wiener Staatsopernorchesters in der Volksoper, Kammerensemble unter Mario Rossi. Amadeo AVRS 30 cm, 33 U, DM 24.—

Aus Strawinskys früher Ballett-Trias ist das mittlere, von Feuervogel und Frühlingsweihe flankierte Werk, der schier unverwüstlichen Petruschka, am häufigsten auf Schallplatten eingepielt worden. Siebenzehnmals, soweit ich sehe, unter den ersten Strawinsky-Interpreten der Welt: von Ansermet bis Monteux, der die gloriose Pariser Uraufführung 1911 leitete, und von Kussewitzky bis Stokowski. Columbia und His Master's Voice, Victor und Odeon, RCA, Decca und die DGG wetteiferten und wetteifern um die je beste Aufnahme. Eine komplette Entwicklungsgeschichte der Aufnahmetechnik ist allein an der Plattenreihe dieses einen Spitzenwerkes neuerer Ballettmusik abzuhören. Und eine Geschichte der Interpretationswandlung dazu.

Man wird die älteste, 1928 unter Strawinskys Leitung gefertigte Aufnahme kaum mehr zu Händen haben (Col. L. 2173/75). Eher schon seine 1940 mit den New Yorker Philharmonikern vorgelegte Aufnahme (Col. Am. 11389/90 D, ohne das 3. Tableau). Bestimmt aber ist die bald nach dem Kriege auf den Markt gekommene jüngste, ebenfalls mit den New Yorkern unter Strawinsky eingespielte Petruschka-Aufnahme der amerikanischen Columbia-Produktion (ML 4044) auch bei uns noch oder schon greifbar. Sie bietet zwar nur eine Kurzfassung, aber sie muß für ihre Teile als interpretatorisch authentisch gelten, als Modellfall, wie der Autor einer Musikalischen Poetik es wollte.



Plattentasche

Hört, studiert und vergleicht man nun die soeben von HMV herausgebrachte neueste Petruschka-Aufnahme unter Efrem Kurtz und den Londoner Philharmonikern mit jenem Modellfall, so bleibt das chef d'oeuvre des 29jährigen Strawinsky in der Darstellung unter diesem selber sozusagen gegen ihn „in Schutz zu nehmen“. Gewiß hatte er 1945 noch nicht den mikrophonalen Standard von 1957 zu Diensten. Aber auch ohne den besitzt die Aufführung der Londoner unter Kurtz eine Strahlkraft von unvergleichlich beschwingterer Ursprünglichkeit. Obwohl die Grundtempi unter Strawinsky wie Kurtz metronomisch exakt die gleichen sind, pulsiert die englische Aufnahme federnder, heller, schlanker, was dem Partiturbild entschieden zuzugute kommt. Wo hätte Strawinsky in einem „Frühwerk“ so wie hier zu seiner epochalen kammerkonzertanten Instrumentationstechnik schon hingefunden? Petruschka war es ja, der für die Folgezeit nach Stil und Textur wichtiger werden sollte als *Sacre* oder *Noces*, und zwar nicht nur für Strawinsky selber.

Vielleicht wird man sich für den ersten Satz unter Kurtz insgesamt ein Gran mehr an parodistischer Schärfung wünschen mögen, vielleicht die etwas überzogene Strettawirkung (Partitur: Ziffer 53 bis 57) missen können, und vermutlich werden die Unisono-Passagen der Flöten-Hörner-Streicher beim Ammentanz im Schlußtableau mikrophonal restlos erst bei weiterem stereophonen Entwicklungsstand befriedigen, in summa aber wurde uns hier eine Meister- und Musteraufnahme beschert an der sogar Strawinsky sein Entzücken finden dürfte. An Farbtransparenz und an Frische wird der Petruschka dieser HMV-Platte sobald nicht zu übertreffen sein.

Heinrich Lindlar

*

Mit der zweitgenannten Platte legt Amadeo-Vanguard zwei großartige Meisterwerke vor. „Die Bauernhochzeit“, deren Komposition sich über die Jahre 1914–1918 hinzog und die erst 1923 endgültig instrumentiert und in Paris uraufgeführt wurde, bildet nach dem barbarischen „*Sacre du*



Igor Strawinsky im Gespräch
Foto: Willott

printemps“ den anderen Höhepunkt der russischen Periode Strawinskys. Während aber „Sacre“ ein Riesenorchester erfordert, hat sich Strawinsky in der „szenischen Kantate“, deren Texte er nach russischer Volksdichtung selber schuf, auf eine Besetzung von vier Klavieren und reich ausgestattetem Schlagzeug beschränkt, die das Solistenquartett und den Chor teils verstärken, teils rhythmisch stützen. Dieses Werk ist in seinem gleichmäßigen Tempo, aus einem „Urintervall“ erwachsener Melodik und in vitaler Rhythmik einer fast monotonen Einheitlichkeit. Obwohl es ausgesprochen russisch klingt, wild und barbarisch, enthält es kaum russische Originalmelodien.

„Die Geschichte vom Soldaten“, 1918 konzipiert, komponiert und in der Schweiz uraufgeführt, wird in einer wesentlich internationalen Sprache erzählt. Hier gibt es musikalisch nichts Russisches mehr. Märsche und Tänze lassen sowohl den Geist der Suite des 18. Jahrhunderts wie den des erst unlängst importierten Jazz erkennen. In den „Chorälen“ klingt unüberhörbar „Ein feste Burg“ an. Strawinskys Absicht, mit der „Geschichte“ „etwas ganz Einfaches“

zu schaffen, ist nur hinsichtlich der musikalischen Besetzung realisiert worden, die die wichtigsten Vertreter jeder Instrumentengruppe enthält. Die überwiegend lineare Komposition ist, besonders durch vielfältige metrische Verschiebungen, von erregender kammermusikalischer Delikatesse und, wenigstens für die Spieler, keinesfalls einfach.

Obwohl sich keines der beiden Werke auf der Bühne durchgesetzt hat (weswegen Strawinsky von der „Geschichte vom Soldaten“ die auch hier vorliegende Konzertsuite herstellte, die durch Hermann Scherchen 1923 in Frankfurt uraufgeführt wurde), gehören sie musikalisch doch zur langen Reihe der stilbildenden Hauptwerke ihres Schöpfers. Daher ist ihre Veröffentlichung auf einer Schallplatte sehr zu begrüßen, dies um so mehr, als unter der faszinierenden Leitung von Mario Rossi zwei schlechthin vollendete Aufführungen zustande kamen, an denen Ilona Steingruber, Margerite Kenney, Waldemar Kmentt und Eberhard Wächter als Vokalquartett und der Wiener Kammerchor sowie Jan Tomasow und Musiker des Orchesters der Wiener Staatsoper entscheidenden Anteil haben. Zu wünschen wäre nur, daß der auch technisch befriedigenden Aufnahme statt der englischen auch eine deutsche Übersetzung des russischen Textes von „Les noces“ beigegeben würde.

Wilfried Brennecke



„Petruschka“ in der Komischen Oper Berlin
Foto: Enkelmann

Altclassische Meister

ANTONIO VIVALDI: Konzert für Streichorchester in A; JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert für Violine und Orchester in E; HENRY PURCELL: Pavane und Chaconne; GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: Concertino Nr. 2 in G. Wolfgang Schneiderhan, Festival Strings Lucerne unter Rudolf Baumgartner. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18460, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Nur gute 50 Jahre umfaßt der Raum, in dem diese vier Charakterköpfe der Musikgeschichte aus dem Leben schieden; nahezu Zeitgenossen waren sie, und welche unterschiedlichen Welten umspannen sie doch! Es ist die Stunde, da aus dem Barock ein neuer subjektivistischer Geist hervorbricht, in der die alte spielfreudige Rhythmik sich noch selbst genug ist und in der doch die ersten zarten Knospen einer ichbetonten Lyrik zu treiben beginnen. Das erläuternde Beiwort zu dieser Platte auf der Rückseite der Mappe, das in diese Erkenntnis einmündet, kann man gleichwohl, wenn man diese vier Werke einmal nebeneinander gehört hat, vielleicht noch schärfer präzisieren: die schnellen Ecksätze, von der Motorik der Rhythmik getrieben, bewahren das Alte, die langsamen Sätze hingegen tasten sich ins Neue vor. Wie das geschehen kann, ohne den Stil zu verletzen, beweist sehr schön der zweite Satz des Bachkonzerts, zu dessen Beginn der Solist Schneiderhan zwar jedes Crescendo auf dem zweitaktigen *gis* vermeidet, an dessen Ende aber das *Tutti* nach dem düster-ersten Unisono die Schlußnote ungewöhnlich lange ausklingen läßt — ein seltsamer Hauch von Nachdenklichkeit liegt dadurch über ihr. Besonders schön aber läßt sich eine ähnliche Unterscheidung in Pergoleisis *Concertino* treffen: sein langsamer Satz scheint schon wie eine Vorahnung Haydns aus der sorglos-fröhlichen Spielwelt seiner Umgebung heraufzusteigen — das *Affettuoso* des Barock bekommt Mannheimer Färbung. In Vivaldis Konzert hingegen scheint das barocke Element noch ganz im Tänzerischen geborgen, ja, einzelne Partien dieser Musik muten geradezu balletthaft anschaulich an, während andererseits die wohl nach Tänzen betitelten Sätze Purcells in Wahrheit schon weit mehr die konzertante Pathetik Händels vorwegnehmen. So ist gerade diese Platte voll schönster Anregungen für jeden Musikfreund, einmal durch ihre sehr glückliche Zusammenstellung, dann aber auch durch die schlechthin vorbildliche Aufführung durch die Festival Strings Lucerne unter Rudolf Baumgartner. Was hier an Klangkultur auf die Platte gebannt wurde, ist ein Triumph der Technik ebenso sehr wie der edelsten stilistischen Einfühlung, die unseren Musizierkreisen hier vorgelebt wird. O. R.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: *Concerto Armonico* Nr. 1—6, *Sinfonia* für Violoncello und Generalbaß, *Sonata per Violone in Stile di Concerto*. Das Kölner Bach-Orchester, Dirigent Hermann Schroeder. Columbia 33 WCX 1306/1307 zweimal 30 cm, 33 U, je DM 24.—

Pergoleisis Instrumentalwerke gehören dem Gebiet der Kammermusik an. Besonders seine „*Concerti Armonici*“ zeichnen sich in der Stimmführung und Harmonik durch schöpferische Originalität aus. Formal wahren diese „*Concertini*“ den zur Zeit Pergoleisis modernen italienischen viersätzigen Sonatentypus der *Sonata da chiesa*. Mit der Bezeichnung: „*Concertino*“ mag Pergolesi den Verzicht auf die übliche *Concerto-grosso*-Technik gemeint haben. Allen sechs Werken ist die durchaus ungewöhnlich dichte sechsstimmige Satzanlage gemeinsam. In der „*Sinfonia* für Violoncello und Generalbaß“, sowie der „*Sonata per Violone in Stile di Concerto*“ gibt der Komponist dem Celolisten die Möglichkeit zu konzertieren. Kein Geiger geringer als Igor Strawinsky hat das kammermusikalische Werk Pergoleisis aufgegriffen, um es (in der Pulcinella-Suite) im modernen Gewand erscheinen zu lassen. Alle acht kurzen Konzerte wurden in der Originalfassung vom Kölner Bach-Orchester mit leichter Hand und rhythmischer Prägnanz musiziert. Auch aufnahmetechnisch lassen beide Platten keine Wünsche offen. G. W.

JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH: *Sonata F-dur* für Altblockflöte und Generalbaß. Valerie Noack und Anneliese Ehret. Christophorus-Verlag Herder 67 T 71:503, 25 cm, 78 U, DM 5.—

Eine Telefunk-Aufnahme der Festlichen Musik (Sonate in F-dur) für Alt-Blockflöte und Generalbaß von Johann Christoph Pepusch, einem Zeitgenossen Georg Friedrich Händels. 1667 in Berlin geboren, verbrachte er sein Leben größtenteils in England und starb 1752 in London. Sein Name ist als der Komponist von John Gays Bettler-Oper die 1728 unter dem Titel „*The Beggar's Opera*“ herauskam und zweihundert Jahre später Bertolt Brecht und Kurt Weill den Stoff zu ihrer Dreigroschenoper lieferte, in die Geschichte eingegangen, weniger als der eines Musikers von ungewöhnlicher Bedeutung. Immerhin kennzeichnet ihn diese Festliche Musik als einen jener Kleinmeister, die sorgsam ihre Mosaiksteinchen zum mächtigen Bau der Tonkunst des Barock herbeigetragen haben. *Adagio*, *Allegro*, *Grave* und *Giga* sind die melodisch einprägsamen und unbeschwert dahinmusizierenden Sätze betitelt. Valerie Noack bläst ihren Part, von Anneliese Ehret am Cembalo begleitet mit sauberer Technik und gesundem Stilempfinden.

H. S.

GOTTFRIED REICHE: *Fuga Nr. 19; Sonatina Nr. 10.*

JOHANN CHRISTOPH PEZEL: *Turmsong Nr. 1; Intrada Nr. 1; Intrada Nr. 76; Capella T 71693, 17 cm, 45 U, DM 7.50*

Als Pastor Eduard Kuhlo in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die ersten Posaunenchöre zu volksmissionarischen Zwecken gründete, ahnte er nicht, daß seine Anregungen so große Verbreitung erfahren würden. Sein Sohn ließ von den Kirchtürmen die hohen Feste „einblasen“, später erklangen von dort an allen Sonntagen vor dem Läuten Choräle. Damit knüpfte man an eine Sitte an, die im 16. und 17. Jahrhundert mit dem Verschwinden der Stadtmusikanten einschlief und in Vergessenheit geriet. Aber nicht nur Kirchenmusiker wandten sich dem Turmblasen zu. Das Streben des Posaunenvirtuosen Ludwig Pläß, der mit einigen Kollegen 1914 vom Turmbalkon des Berliner Rathauses eine Dankmusik für die damals erfochtenen Siege blies, ging dahin, die alten Turmmusiken wieder einzuführen. Er begann, eine Sammlung der originalen alten Turmmusik-Literatur herauszugeben. Heute, wo wir die Früchte jener Arbeiten erkennen können, erklingen wieder überall in deutschen Ländern Turmmusiken. Aus der umfangreichen alten Literatur wird uns eine Platte mit Werken von Pezel und Reiche vorgelegt. Johann Christoph Pezel (1639–94), ein bedeutender sächsischer Clarinbläser, hat uns eine beträchtliche Anzahl von Instrumentalkompositionen, besonders für Blasinstrumente, hinterlassen. In seiner „Hora decima“ sind allein 40 Sonaten erhalten, und seine „Fünfstimmige blasende Abendmusik“ ist kaum weniger umfangreich. Sein Landsmann Gottfried Reiche (1667 bis 1734), der als Trompeter in der Leipziger Stadtmusik tätig war, komponierte „24 neue Quatrinia“. Aus den angeführten Sammlungen bringt das Hessen-Sextett unter Kurt König fünf kurze Kompositionen, die, kultiviert geblasen, gut aufeinander abgestimmt erklingen. Die Stücke sind gute Gebrauchsmusik; die Platte wird sich nicht nur unter den Bläsern viele Freunde erwerben.

M. L.

Barocke Motetten

HEINRICH SCHÜTZ: *Zwei Motetten. „Ich bin ein rechter Weinstock“, „Das ist je gewißlich wahr“.* Westfälische Kantorei. Continuo: Arno Schönstedt (Positiv), Heiner Spicker (Gambe), Johannes Koch (Kontrabaßgambel). Dirigent: Wilhelm Ehmann. Capella T 71 674 F, 17 cm, 45 U, DM 7.50. Partitur: Bärenreiter-Verlag, Kassel

Die beiden Motetten stammen aus der „Geistlichen Chormusik“, die Heinrich Schütz 1648, im letzten Jahre des Dreißigjährigen Krieges, als 63jähriger schrieb. Manches tiefe Erlebnis spiegelt sich in ihnen, manche musikalische Erfahrung auch: Der

Ernst des deutschen Kontrapunkts vereinigt sich mit der Schönheit und Süße italienischer Melodik, Ausdrucktiefe mit feiner Klanglichkeit; das dramatische Temperament Schützens, sonst unverborgen und von direkter Art, ist hier ganz nach innen gewandt, verwandelt in gemessene Bewegung und ein weites Auf und Ab von Spannung und Entspannung. Der Chor singt intonationsrein, hält die sechs Stimmen im rechten Verhältnis, wahrt eine schöne Beweglichkeit. Der Wechsel zwischen kleinem Favorit- und größerem Capellchor erhöht die Spannung, schafft Kontraste, Licht und Schatten. Der Generalbaß hält sich bescheiden zurück, ohne aber sicheres Führen vermissen zu lassen; seine Besetzung mit Positiv und Gamben bewährt sich: leicht fügt sich sein Klang den Vokalstimmen an. Ein gewisser Nachhall, auf die Aufnahme in einer Kirche zurückzuführen, gibt dem Gesamtklang eine schöne Natürlichkeit, ohne die polyphonen Linien zu verwischen. Die kleine Platte ist ein gutes Beispiel verantwortungsbewußter, äußerem Glanz aus dem Wege gehender Schützpflege, bescheiden, anspruchslos, gerade darum aber eindrucksvoll, ja ergreifend.

G. F.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Motetten. Thomanerchor Leipzig unter Günther Ramin. Deutsche Grammophon Gesellschaft APM 14060, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

Es handelt sich in der vorliegenden Aufnahme der Archiv-Produktion um die Motetten „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“, beide in der Urfassung für zwei Chöre zu je vier Stimmen in der von Franz Müller besorgten Gesamtausgabe, BWV 225 B-Dur und BWV 228 A-Dur; dazwischen steht der continuo-begleitete vierstimmige Satz „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230 C-Dur) und als Abschluß die herrliche Sterbemotette „Komm, Jesu, komm“ (BWV 229 g-Moll), alle von Konrad Ameln in das Dezennium 1723–1734 eingeordnet. Von Ameln stammt auch der vorzügliche Taschentext; so daß wir uns hier auf eine Besprechung der Wiedergabe durch die Thomaner (mit 80 Sängern) unter Günther Ramin beschränken können. Und hier gibt es viel Lobenswertes zu sagen, was die Klarheit der Stimmenführung und die Lebendigkeit des Ausdrucks angeht. Ramins Neigung, die sich von einem starren barocken Klangbild auf einen auch mit differenzierten dynamischen Mitteln wirkenden Klangstil hinbewegt, wird auch in dieser Aufnahme deutlich. Klare Phrasierung und bemerkenswert gute Akzentuierung lassen den Hörer bald nicht mehr aus seinem Bann. Wie immer in dieser Produktion ist das technische Aufnahmeverfahren und die Reproduktionsqualität über jede Kritik erhaben.

B. M.

Orgelkunst

OBERSCHWÄBISCHE BAROCKORGELN:
Ottobeuren. Telefunken UV 176, 17 cm, 45 U,
DM 8.—

Als erste der Oberschwäbischen Barockorgeln erklingt die Dreifaltigkeitsorgel von Ottobeuren, auf der Anton Nowakowski Werke süddeutscher Meister formvollendet darstellt. F. A. Maichelbecks Präludium A-Dur aus der Sonata VIII, fast homophon mit organistischem Beiwerk, steht zu J. Pachelbels Magnificat-Fuge und dem Choralvorspiel „Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“



Plattentasche

in großem stilistischem Gegensatz, der durch das „Adagio con affetto“ des Ulmers K. M. Schneiders noch verstärkt wird. Anton Nowakowski paßte die Stücke Maichelbecks und Schneiders der Riepp-Organ besonders an. Er greift zur Plenotechnik im Präludium und im „Adagio con affetto“ zur betonten Soloregistrierung mit Gedackten und Kornetten im Sinne der Spaltsatzorgel, so daß die Stücke frühe Zeugen der Romantik werden. Gerade diese spielerische Darstellung wird meisterhaft geübt. Die Belichtung und Schattierung der Prinzipale bei den beiden Stücken Pachelbels und eine mustergültige Phrasierung machen diese trefflich bespielte Platte zu einem reichen Besitz.

R. Q.

Beethoven, Brahms, Bruckner

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Violinkonzert D-dur, op. 61, Arthur Grumiaux mit dem Concertgebouw-Orchester unter Eduard van Beinum. Philips L 00434 L, 30 cm, 33 U, DM 28.—

Makelloser Ton, hervorragende Klangqualität und werkgetreue Interpretation sind die Vorzüge dieser Platte. Es gibt viele Menschen, die das Beethoven-

sche Konzert besonders lieben. Sie werden begeistert sein von dieser Aufnahme. Arthur Grumiaux spielt das Werk mit einem so noblen Ton, mit einem sicheren Gefühl für klassische Klarheit, daß wirklich kein Wunsch offenbleibt. Ein berühmter Klangkörper wie das Concertgebouw-Orchester gibt den sinfonischen Hintergrund. Eduard van Beinum begleitet meisterlich, außergewöhnlich durchsichtig im thematischen Gewebe und wohl ausgewogen in der klanglichen Differenzierung. Eine Platte, die dem Liebhaber wirklich ungetrübte Freude bereitet. Man sollte sich ein solches Werk in so einer hervorragenden Interpretation immer wieder vorspielen, um so tiefer wird das Vertrautsein, wobei es stets neue Züge zu entdecken gibt; denn die Platte ist an Feinheiten besonders reich. Eine ausgezeichnete historische Einführung eines ungenannten Autors in der Plattenmappe gibt der Aufnahme dokumentarischen Wert.

G. H.

JOHANNES BRAHMS: Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 77. Isaac Stern, das Royal Philharmonic Orchestra London unter Sir Thomas Beecham. Philips „Musik für Sie“ G 05612 R, 25 cm, 33 U, DM 15,50

Brahms' Violinkonzert ist nach wie vor Prüfstein für den Geiger, von dem nicht nur beträchtliches technisches Können verlangt wird, sondern zugleich jene geistig-formende Kraft, die das rechte Verhältnis von romantischem Ausdrucksreichtum und technischer Virtuosität findet, die architektonischen Linien nachzeichnet und die musikalischen Spannungsfelder lebendig macht. Technische Routine allein — man erlebt es oft — macht gerade dieses Werk schwer erträglich, wie andererseits auch der bewährteste Künstler sich in hoffnungsloser Position befindet, wenn ihn ein mittelmäßiges Orchester begleitet. Es ist daher sehr zu begrüßen, wenn in der preiswerten Philips-Serie „Musik für Sie“ jetzt auch das Brahmskonzert in einer vorzüglichen Aufnahme und in idealer Besetzung erschienen ist mit Isaac Stern als Solisten, den Sir Thomas Beecham mit dem Royal Philharmonic Orchestra begleitet. Und diese Begleitung ist so ausgezeichnet, daß man sie an erster Stelle hervorheben möchte, denn wann hört man schon eine so klare, rhythmisch präzise, aber niemals starre, plastische und ausdrucksstarke, dabei nie ungebührlich dominierende Begleitung wie hier? Der Dirigent hebt dabei stilistisch die solistische Stimme hervor, die Isaac Stern in wunderbar weichem Klang aufblühen läßt. Sein beherrschtes Spiel bewahrt im Adagio wohlthuende Distanz, ohne daß dabei der Eindruck des Unbeteiligtseins oder gar der Kälte entstände, wie er auch das Thema des letzten Satzes äußerst diszipliniert angeht und dadurch einen Gedanken an Nur-Virtuosität gar nicht erst aufkommen läßt. Auch aufnahmetechnisch eine bemerkenswert gute Wiedergabe.

B. M.

JOHANNES BRAHMS: *Symphonie Nr. 3 F-Dur, op. 90. Das Philharmonische Orchester New York unter Bruno Walter. Philips-A 01623 R, 30 cm, 33 U, DM 17.—*

Dieses Standardwerk unserer Konzertsäle kennzeichnet in dieser Aufnahme gleich stark den Schöpfer Brahms und den Interpreten Walter. All die Umwelten, denen beide zu ihrer Zeit verpflichtet waren, scheinen hier in die Wiedergabe einbezogen. Da ist der typisch Brahmsische Hang zum Sinnieren und zu der im Grunde nur von hier aus zu verstehenden seelischen Dramatik, die man etwas problematisch „heroisch“ genannt hat; da ist aber auch nicht minder die etwas nervöse Expressivität, die damals — die Sinfonie wurde 1883 geschrieben — von Wagner herüberwitterte, zu der sich auch Walter offen bekannte und die hier in recht scharf angezogenen Zeitmaßen der Ecksätze zum Ausdruck kommt; da ist endlich auch, wie es bei einem Dirigenten, der als Mozartinterpret in die Geschichte einging, kaum verwunderlich ist, auch ein deutlicher Hang, besonders im ersten Satz, zu einer gewissen verklärenden Vereinfachung der Pathetik im Sinne eines allegroissimo von Haydn oder auch der Züge der Anmut eines Mozart. So hilft diese Aufnahme weitgehend dazu, das Bild jenes Mannes, dem es „kein Spaß war, Sinfonien zu schreiben“, in weitem Sinne klassisch zu verklären — es sind Züge von zwei Jahrhunderten, die sich hier reizvoll vereinen. O. R.

ANTON BRUCKNER: *Streichquintett F-dur und nachkomponiertes Intermezzo. Wiener Konzerthaus-Quartett mit Ferdinand Stangler (2. Viola). Amadeo AVRS 6030, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

Anton Bruckners einziges Kammermusikwerk von Bedeutung erfährt auf dieser Langspielplatte durch das Wiener Konzerthaus-Quartett (Anton Kamper, Carl Maria Titze, Erich Weis, Franz Kvarda) mit Ferdinand Stangler als zweitem Bratscher eine Wiedergabe von erheblicher Spannweite der Einfühlung und des nachschöpferischen Vollzuges. Das Ensemble, dessen Mitglieder sämtlich dem Wiener Philharmonischen Orchester angehören und daher mit Bruckners Kunst vielleicht inniger vertraut sind als reine Kammermusikspieler, weiß auf der einen Seite das unleugbare orchestrale Gepräge des Werkes in großzügiger Klangentfaltung zu fassen und auf der anderen die Subtilitäten Brucknerscher Polyphonie sowohl liebevoll nachzuzeichnen als auch klanglich zu verdichten. Besonders bemerkenswert ist die tonliche Homogenität der fünf Streicher, die im Andante eine nahezu sakrale Vertiefung erreichen. Klanglich ist die Platte, auf der das nachkomponierte Intermezzo zwischen Scherzo und Andante steht, von großer Naturtreue, besonders nach der Tiefe hin.

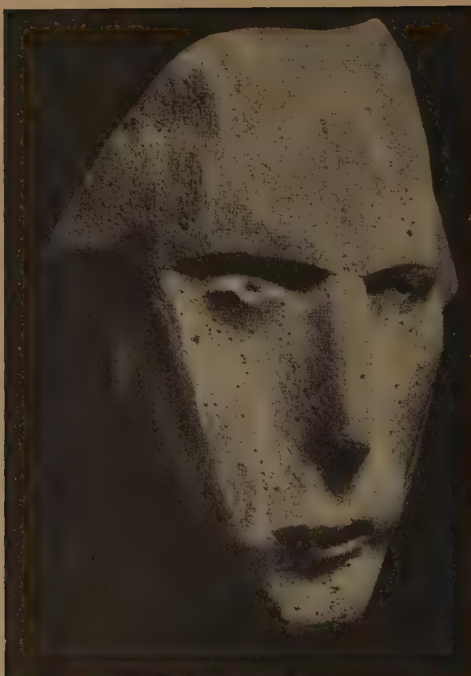
W. W.

Musik der Gegenwart

RICHARD STRAUSS: „Duett-Concertino“ für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe.

ARTHUR HONEGGER: „Concerto da camera“ für Flöte, Englisch Horn und Streichorchester. Solisten: Arthur Glegghorn, Gerald Caylor, William Kosinski, Don Christlieb. Dirigent: Harold Byrns. Orchester: Los Angeles Chamber Symphonie. Capitol P-8115, 30 cm, 33 U, DM 19.—

Diese beiden Kammerkonzerte für Holzbläser auf einer Platte zusammenzufügen, ist ein zweifellos recht glücklicher Gedanke. Zwei ihrer Herkunft und ihrer künstlerischen Veranlagung nach recht verschiedene Temperamente schreiben im gleichen Jahr 1948 für Vertreter der nicht oft beachteten Instrumentengattung der Holzbläser Kammerkonzerte. Beide schauen in der gleichen Blickrichtung auf eine Stilepoche der musikalischen Vergangenheit, wählen den konzertanten Stil des 18. Jahrhunderts, und es entstehen trotz der Übereinstimmung in der äußeren Anlage zwei höchst persönliche, individuelle Werke im musikalischen Gehalt und in der Ausdrucksform. Der vierundachtzigjährige Richard Strauss wählt die Klarinette und das Fagott und fügt sie mit einem Streichorchester mit Harfe zusammen, um gleichsam in sehnsüchtiger Rückschau noch einmal die Klangwelt durchzukosten, die ihn sein langes Leben im Bann gehalten hat. Man spürt direkt, wie er sinnierend bei Klangmodulationen verhält, wie er mit zärtlicher Hand für die Soloinstrumente die zierlichen Arabesken der Melodik zeichnet und dabei sehr einfühlsam in sie hineinhört und wie er sich dann auch wieder im optimistischen Glauben an die Unveränderlichkeit seiner musikalischen Welt von seiner frischen Phantasie unbekümmert und sorglos frei dahintreiben läßt. Es ist die ruhige, von allen Konflikten freie Schau auf ein gesegnetes Leben. — Der sechsundfünfzigjährige Arthur Honegger musiziert mit seiner Flöte und dem Englisch Horn auch in einer beglückenden Gelöstheit und Unbeswertheit. Aber er ist dabei mehr auf die zeichnerische Klarheit in der Linienführung bedacht, um dem ursprünglichen Stil-Charakter des Kammerkonzertes näherzukommen. Dies zeigt sich vor allem an der Art, wie er das begleitende Streichorchester behandelt. Während Strauss mit ihm farbig malt, läßt ihm Honegger seine konzertierende Aufgabe im Wettstreit mit den Solisten. In diesen aufschlußreichen Vergleichen zwischen zwei großen Meistern am gleichen Gegenstand liegt der große Reiz dieser Platte. An den Solisten ist nichts auszusetzen. Nur hat der Orchesterklang bei Strauss offensichtlich nicht immer die schöne satte Rundung, die man sich gerade für den spezifischen Charakter dieses Werkes wünschen möchte. J. H.



Boris Blacher, Plastik von Bernhard Heiliger

BORIS BLACHER: *Concertante Musik für Orchester op. 10*; *Zweites Konzert für Klavier und Orchester op. 42*; Gerty Herzog, Klavier; Dirigent: Hans Rosbaud; das Berliner Philharmonische Orchester. Deutsche Grammophon Gesellschaft LP 16402, 25 cm, 33 U, DM 17.—

16 Jahre trennen die beiden Orchesterwerke von Boris Blacher. In der *Concertante Musik für Orchester* von 1937 wie im zweiten Klavierkonzert, die die Deutsche Grammophon Gesellschaft nun in ihrer verdienstvollen Serie „Musica Nova“ herausbrachte, ist der rhythmische Impuls gestaltgebendes Agens innerhalb der dreiteiligen, traditionellen Form.

Die *Concertante Musik* (für großes Orchester) basiert auf dem Typus der italienischen Sinfonia, eingeleitet von einem Moderato über dem zweitaktigen Ostinato eines verminderten Septakkords; über ihm intonieren Bläser aus A ein zwischen Dur und Moll vagierendes Thema. Mit dem prickelnd prononcierten Molto Allegro beginnt die Bitonalität, die stete Verwandlung rhythmischer Schwerpunkte. Das Alla Breve erhält mit der Variabilität der Akzente durch resolute Synkopen das ständige Fluktuieren eines scheinbaren Dreierhythmus, jene für Blacher charakteristische Labilität. Sie wird begünstigt durch die Kurzzügigkeit des Melodischen, die jeweils innerhalb des Oktavraums

konkrete Spannung auslöst; sie verstärkt sich im Austausch der Klanggruppen, von Streichern zu Holz- und Blechbläsern, denen außerordentliche Elastizität abverlangt wird. Die spielerische Lockerheit über ständig neuen chromatisch steigenden und fallenden Sextakkorden ergibt ein merkwürdig diffuses Licht. Der Mittelteil mit der aus schwingenden Oboenmelodie über jenem Anfangsostinato wird durch espressive, scheinonale Flötenumspielungen kontrastiert, um dann aus der dreifachen Schichtung mit einer emphatischen Verbreiterung der Gesangsmelodie in das Allegro zurückzuführen, in dem nun die Bewegungszüge umgekehrt sind. Die Vereinigung beider Teile ergibt die ausladende kantable Schlußstretta, in der die rhythmisch bewegten Figuren zu scharfen Akzenten verkürzt werden.

Dieses im ersten Hören unmittelbar zündende Werk ist gleichsam Voraussetzung für das Konzert, in dem Rhythmus und Form enger verknüpft sind. Ganze Komplexe verschiedener Taktarten sind in vielfältigen Reihenbildungen zusammengefaßt. Die Technik der „variablen Metren“ in immer neuen Gruppierungen trägt die drei Sätze; Durchführung und Reprise heben sich im Kopfsatz heraus. In diesen variablen Metren enthüllt sich das faszinierende rhythmische Eigenleben; ihre formbildende Kraft dokumentiert sich vernehmlich und ersetzt durchaus harmonische oder polyphone Vielfalt. Der Rhythmus des Klaviers oder des Orchesters wird durch markierendes *fp* und delikat Schlagzeugunterstreichung bekräftigt. Die beiden (wiederum dreiteiligen) Außensätze sind kontrastiert durch ein lyrisches Moderato für das Soloinstrument, bei dem die rhythmische Reihe (von zwei zu neun Achteln ansteigend und zurückkehrend) durchaus erkennbar ist. Daß die rhythmische Reihe als stilistische Idee trotz des geringen Klangaufwandes eines Kammerorchesters ein hohes Maß an Gestalt bewirkt, empfindet der Hörer beim ersten Erklängen. Die ein wenig kühle, esoterische Schönheit, das souveräne Spiel in Tönen und Rhythmen, die kristallinische Objektivität machen den eigenen Reiz beider Werke aus.

Hans Rosbaud mit den Berliner Philharmonikern und Gerty Herzog musizieren beide Werke überlegen und transparent, ihre erregende rhythmische Vitalität wie den feinen, schwebenden Klang aus mitreißender Verve. Eine technisch hervorragende Aufnahme.

G. A. T.

Gesänge großer Meister

RICHARD WAGNER: *Wesendonck-Lieder*. Kirsten Flagstad; Dirigent: Hans Knappertsbusch. Wiener Philharmonisches Orchester. Decca LW 5302, 25 cm, 33 U, DM 12.—

Für den Freund schönen Gesanges läßt sich kaum eine Platte denken, die ihn mehr entzücken könnte als diese. Freilich bietet sie ihm nicht das

sängerische Brio italienischer Herkunft, aber die souveräne Gelassenheit und selbstverständliche Beseeltheit, mit der Kirsten Flagstads Stimme sich hier in quellender Schönheit entfaltet, die weiche glockige Fülle der hohen, die samtene Satttheit der tiefen Töne, der gebändigte Fluß des schier unerschöpflichen Atems, mit dem Wagners weitgespannte Melodiebögen nachgezogen werden, das hat so leicht nicht seinesgleichen. Dabei hat man nie das Gefühl, daß hier nur um des Singens willen gesungen wird, sondern alles ist Dienst am Werk, und nicht weniger bedeutend als all diese Stimmpracht sind die musikalische Genauigkeit, die sich jeden subjektiven Überschwang verbietet, und die Sinnerfülltheit dieses Singens, die durch den heute kaum mehr erträglichen Wortlaut der Wesendonck-Gedichte hindurch ihren echten Gehalt in jeder Phrase offenbart. Hinzukommt, daß Knapertsbusch mit vollendeter Diskretion begleitet, nur Bedeutsames aus dem weichen Klanggrund hervortreten läßt, um in den Zwischen- und Nachspielen plötzlich die Großartigkeit der Wagnerischen Orchestersprache majestätisch aufzurauschen zu lassen, was freilich nur einem Orchester vom Rang der Wiener Philharmoniker so überzeugend gelingen kann.

G. B.

GUSTAV MAHLER: *Frühe Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“ und „Lieder aus letzter Zeit“ von Friedrich Rückert. Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper; Dirigent: Felix Prohaska. Anny Felbermayer, Sopran, und Alfred Poell, Baß. Amadeo AVRS 6040, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

Mahler-Liedern eine Platte zu widmen, ist auf jeden Fall verdienstlich, besonders wenn sie klanglich so ausgewogen ist und den herrlichen originalen Orchestersatz so plastisch und dabei transparent zum Klingen bringt — bis auf den bombastischen Schluß von „Um Mitternacht“, der aber technisch überhaupt schwer zu bewältigen sein dürfte. Doch bleibt mehreres fraglich: warum die frühen Lieder, die Anny Felbermayer entzückend darbietet, mit den späten durcheinandermischen, statt jeder eine Plattenseite einzuräumen? Neben der einmaligen Großartigkeit der Rückert-Gesänge müssen die Wunderhornlieder über Gebühr verblassen, trotz der geschmackvollen und behutsamen Instrumentation von Robert Heger und Lothar Windsperger. Doch auch deren Berechtigung bleibt fraglich: Mahler hätte bestimmt anders konzipiert, wenn er Orchester beabsichtigt hätte. Vor allem aber: wenn schon „Es sangen drei Engel“ aus der dritten Sinfonie, dann doch nur original und nicht in einem Arrangement, das den Knabenchor ganz wegläßt und Frauchenchor wie Altsolo der Sopranstimme überträgt! Und letztlich: auf dem Umschlag müssen die Liedertexte in der Reihenfolge der Wiedergabe erscheinen und sinnentstellende Druckfehler vermieden werden.

G. B.

Farbige Spätromantik

PETER TSCHAIKOWSKY: *Capriccio italien; „1812“, Ouvertüre solennelle.*
NIKOLAI RIMSKY-KORSSAKOW: *Capriccio espagnol; „Russische Ostern“, Ouvertüre. Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper; Dirigent: Mario Rossi. Amadeo AVRS 6020, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

Die Testplatte bietet als „Titelpaket“ zwar eine geschickte Zusammenstellung von vier ziemlich gleichartigen Werken, die aber durchgehend, zumal wegen ihrer starken Programmbindung, kaum den Anspruch erheben können, künstlerisch über dem Niveau einer gehobenen Unterhaltung zu stehen. Sie sollen darum hier von der Seite der Interpretation her nicht im einzelnen gewertet werden; im Grunde bieten sie Aufgaben, über die ein ernsthafter Musiker kaum minder beglückt sein kann als der Rezensent. Nur am Rande müssen einige, vielleicht nicht einmal ganz unzumutbare Retouchen in den Partituren von Tschairowsky erwähnt werden, und allgemein vermerkt sei die sehr disziplinierte Orchesterführung durch den ausgezeichneten Mario Rossi. Seine Gestaltung bleibt offensichtlich stellenweise aber doch etwas stark einer nur-schönen klangsinnlich-farbigten Vordergründigkeit verhaftet und wirkt darum mitunter etwas spannungslos.

Die Klangqualität der Aufnahme ist vorzüglich, sogar ausgezeichnet in der Plastik und Differenzierung der einzelnen Klanggruppen. In dieser Hinsicht wird sie der umfangreichen Konkurrenz sicher gewachsen sein; im übrigen besitzen mindestens drei dieser Titel allerdings eine recht beträchtliche Reihe von gefährlichen Rivalen, sowohl hinsichtlich einer mehr „russischen“ Vitalität in der Wiedergabe, wie vor allem auch in der preislichen Gestaltung.

F. J.

PETER TSCHAIKOWSKY: *Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23; Svatoslav Richter, Tschechische Philharmonie, Prag; Dirigent: Karel Šejna.*
SERGE PROKOFIEFF: *Klavierkonzert Nr. 1 Des-Dur op. 10; Svatoslav Richter, Sinfonie-Orchester FOK, Prag; Dirigent: Karel Ančerl; Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18475, 30 cm, 33 U, (Originalaufnahme ARTIA, Prag), DM 24.—*

Diese Prager Aufnahme des b-Moll Klavierkonzertes von Tschairowsky — sie ist die neunte des Werkes im deutschen Langspiel-Repertoire — kann zwei Vorteile für sich buchen: Erstens schließt sie durch ihre Koppelung mit dem Prokofieff-Konzert (das seit 1954 nicht mehr in unseren Katalogen geführt wurde) eine der heute schon selten gewordenen Lücken im Gesamtprogramm; zweitens ist sie als erste aller hier erhältlichen Versionen des Tschairowsky-Werkes tschechoslowakischen Ursprungs. Der Beurteilung bieten sich dabei interessante Aspekte hinsichtlich der Unterschiede in der musikalischen Auffassung. So vermißt man

beim Anhören der vorliegenden Platte die bei uns mittlerweile schon zur Gewohnheit gewordene „Perfektion“ im Technischen, das (nicht ungefährliche!) Brillieren und gelegentlich auch Kokettieren mit der eignen Virtuosität. Der ganze „Aufführungs-Stil“ ist ein anderer, viel weniger als bei uns auf Sensation, auf Verblüffung durch „Unerhörtes“ abgestellt — und wirkt dadurch schlichter, werkgerechter als manche andere, allzu überzüchtete Wiedergabe. Für Svyatoslav Richter (über den man im Rückseitentext gern einige nähere Daten gefunden hätte) steht einzig der Ausdrucksgehalt des Tschaikowsky-Werkes im Vordergrund, den er mit seinem gelegentlich recht freien, aber niemals selbstherrlichen Spiel ungemein intensiv auszu-schöpfen versteht. Auffällig dominieren dabei die lyrischen Partien, denen Richter mit seinem im Piano besonders schönen, weichen und modulationsfähigen Anschlag einen poetischen Zauber verleiht, der an Schumann oder Chopin denken läßt. Daneben stehen imponierende Kraftausbrüche, an einzelnen Stellen von bestürzender Wildheit. Im ganzen aber ist diese Interpretation nirgends übersteigert, sondern erfüllt von echter Wärme, aus der heraus eine Gestaltung von bewundernswertem Feingefühl und musikalischem Takt entsteht — wohltuend zurückhaltend bei effektvollen oder sentimental Stellen. Das Zusammenspiel zwischen dem Solisten und dem besonders guten Orchester ist hervorragend, ebenso die Aufnahmetechnik; das schwierige Problem der klanglichen Balance zwischen beiden Partnern wurde außerordentlich geschickt gelöst.

Anregend ist die Bekanntheit mit dem Prokofieff-Konzert auf der Rückseite der Platte. Hier zeigt sich, daß es Richters großem pianistischem Können keineswegs an Brillanz mangelt. Seine Interpretation bleibt dem geistvoll-virtuosen Spiel mit klavieristischen Effekten und glanzvollen Passagen nichts schuldig, das auch in diesem Werk die typischen Züge des Komponisten erkennen läßt: vor allem die leichte Faßlichkeit seiner Tonsprache, die trotz aller Modernismen und technischen Feinessen musikalisch im Grunde so entwaffnend unkompliziert ist. Unter der temperamentvollen Mitwirkung des in den Blechbläsern bestehend virtuos Orchesters entsteht so eine überaus lebendige Aufführung, deren Besitz als Gewinn für jede Diskothek gewertet werden kann.

J. v. H.

RICHARD STRAUSS: Eine Alpensinfonie. Sächsische Staatskapelle Dresden. Leitung: Karl Böhm. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18 476, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Unseres Wissens ist dies die erste Schallplattenaufnahme von Strauss' „supersinfonischer“ Dichtung, die in den Jahren 1914/15, also nach der ersten Fassung der „Ariadne auf Naxos“, als Nachzügler seines umfangreichen, mit der „Sinfonia domestica“ 1903 abgeschlossenen sinfoni-

schen Schaffens entstanden ist. Es fällt schwer zu glauben, daß Strauss die „Alpensinfonie“, in der er auf das Orchester seiner sinfonischen Dichtungen und der ersten Opern zurückgreift, geschrieben hat, nachdem er mit der „Ariadne“ seinen „Musizierpanzer“ (Hofmannsthal) abgelegt hatte. Die tonmalerische Detailschilderung der „Alpensinfonie“, mit der Strauss die ihm von seinem Landhaus in Garmisch nur zu gut bekannte alpine Welt wiedergeben wollte, setzt fast nahtlos das schon in der „Sinfonia domestica“ angewandte Verfahren fort, wozu allerdings bemerkt werden muß, daß Strauss sich trotz des Riesenorchesters (mit Orgel und Fernorchester) für die Komposition einzelner Partien doch des mit der „Ariadne“ gewonnenen kammermusikalischen Stils bedient hat. Karl Böhm, nach Clemens Krauss der legitime Sachwalter des Werkes von Strauss, malt mit der Sächsischen Staatskapelle dieses selten gehörte Tongemälde liebevoll nach, setzt der Partitur die ihr eigenen Glanzlichter auf, so daß man angesichts einer solch vollendeten und tonschwerelichten Aufführung die berechtigten Vorbehalte, die immer wieder gegen dieses Werk vorgebracht werden, nahezu vergessen kann. Den Technikern der DGG sei besonderes Lob gezollt, denn es dürfte einige Schwierigkeiten bereitet haben, das Monstreorchester der „Alpensinfonie“ selbst mit den Mitteln der modernen Aufnahmetechnik in Rillen zu bannen. Das Ergebnis ist verblüffend, allerdings kommt die Platte nur auf einem sehr guten Abspielgerät zur vollen Geltung. Mit dieser Aufnahme liegen nunmehr sämtliche sinfonischen Dichtungen von Strauss auf Platten vor.

W. R.

Tänzerisches

EDVARD GRIEG: Norwegische Tänze für Orchester op. 35, 1—4.

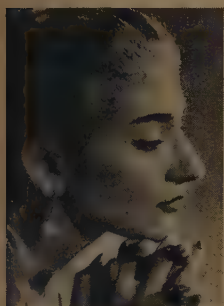
JANSIBELIUS: Valse triste op. 44; Rakastava, Suite op. 14;

Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper. Leitung: Franz Litschauer. Amadeo AVRS 6037, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Die „Norwegischen Tänze“ haben mit den „Slawischen Tänzen“ Dvořáks und den „Ungarischen Tänzen“ von Brahms gemeinsam, daß sie ursprünglich für Klavier zu vier Händen konzipiert, nachträglich instrumentiert, erst dadurch allgemein bekannt wurden und daß sie aufschlußreich für die Möglichkeiten der Folklore im 19. Jahrhundert sind. Die technische Qualität der Aufnahme gestattet den ungetrübten Genuß der reizvollen Instrumentation. Die Interpretation der Tänze und des Valse triste hat einen Schuß wienerischer Eleganz und ist in einer farbig-opernhaften Weise effektiv. Die Rakastava-Suite wirkt, abgesehen vom zart erregten Mittelsatz, blasser, ist aber interessant durch die Mischung folkloristischer und traditionell-romantischer Elemente.

K—g.

INTERPRETEN IM PROFIL



MARIA CALLAS
Foto: Electrola/Augus

Der skandalumwitterten Starsopranistin Maria Meneghini-Callas zuliebe hatte die Mailänder Intendanz für ein Deutschlandgastspiel die außerhalb Italiens so gut wie verschollene „Son-nambula“ angesetzt. Bellini hatte diese seine „Nachtwandlerin“ Giuditta Pasta zuge-dacht. In der Callas hätte er sein Idol wiederfinden können. In der Darstellung durch sie hat jene Amina die traumwandlerische Sicherheit einer Mondgöttin. Kühl und intensiv zugleich gleitet sie durch die Szenerie hin: undinenhaft, sylphidisch. Optisch genommen gleicht diese vor jetzt 35 Jahren in New York geborene, in Athen aufgewachsene Sängerin einer Mischung von hochschlankem Covergirl und ätherischer Primaballerina.

Sie sich gleichzeitig als Tosca oder Brünnhilde, als Aida oder als Mimi vorzustellen, ist schwierig, in Partien also, mit denen sie gleichwohl Triumphe feiert, auf Bühne und Schallplatte, bei Funk und Fernsehen. Und eher als das Evchen der Meistersinger wird man ihr Norma oder die Konstanze der Entführung oder auch die Königin der Nacht glauben wollen; eher die Elena der Sizilianischen Vesper oder die Medea Cherubinis als Fidelio-Leonore; eher schließlich die Rosina des Barbiers als Wagners Isolde. Denn: andere, wie letzthin Todi dal Monte noch, ruinierten sich an solcher Negation der „Fächer“. Aber ist dieses Phänomen namens Callas überhaupt und in erster Linie vom Stimmtechnischen her zu erfassen? Ist nicht vielmehr das gleichzeitig Anziehende und Aufschreckende der Spannweite ihres ganzen widerspruchsstarken Weib-Wesens das schlechthin Entscheidende für ihre Erfolge, ihre suggestive Wirkung, ihre hypnotische Ausstrahlung?

Das griechische Idiom, ihre Muttersprache, nicht frei von gutturalen Härten, wurde ihr früh schon durch eine spanische *maestra* zum italienischen Gesangslaut umgewandelt. Fünfzehnjährig debü-

tierte Maria Calogeropoulos (die Amerikaner erst nannten sie, aus Mundfaulheit, Cal-los resp. Cal-las) zu Athen als Santuzza. Ein weiter Weg noch bis zu dem Engagement durch Tullio Serafin, der sie 1947 aus den Staaten nach Verona rief. Von hier über Venedig bis an die Scala waren noch vier ehrgeizgeplagte Jahre zu durchstehen. G. B. Meneghini, seit Verona dem neuen Stern verbunden, seit 1949 ihr Ehemann, veräußerte seither seine Ziegeleien, um ihr Alleinvertreter, ihr Impresario zu werden.

Daß die inzwischen zur *primadonna assoluta* aufgestiegene eine auch mnemotechnisch ingenöse musikalische Intelligenz entwickelt hat, weiß man. Daß sie sich für jede neue Partie mit Fanatismus in das Opernwerk vertieft, also auch die anderen Partien weithin beherrscht, daß sie die Partitur kennt, die Inszenierungspläne, jedes erreichbare Bühnen- und Kostümbild, ist schon weniger bekannt. So sehr sie nun jedes Detail des Ganzen beherrscht, so sehr braucht sie auch die Statisterie des Ganzen. Nur gesteigert vom Aufführungsganzen, trägt es sie höher. Höher in die kühle Luft virtuos brillierender Koloraturketten, ornamental stakkatierter Arabesken, kristallklar ausgestufter Vokalglissandi, in die Zauberzonen gesungenen Spitzentanzes. Ihre Höhe ist in der Tonkontur oboig-schlank und herb, auch und gerade im Fortissimo und im Ensemble noch. Mühe-los trifft und hält sie das dreigestrichene es. In ihren Passagen, die bis zu Zwanzigtonläufen durcheilen, färben die Register zwar mitunter zwei-dreimal um, doch schließt die Kette jedesmal organisch und rund. Möglich, daß an den über-raschenden Farbwechseln und geschärften Tonkonturen die gewalttätige Diät der vordem junonisch üppigen Sängerin mitschuld ist, möglich aber auch, und wahrscheinlicher, daß das Stimm-ideal des Instrumentalen hier nicht nur konstitu-tionell, sondern zuinnerst essentiell bedingt ist.

Wer auch vermöchte das Gesetz, das Geheimnis dieses Phänomens ganz zu erkennen und auf-zudecken? Prozeßführende Agenten, Konkurrenten, Opernsnobs gewiß nicht. Wissen sie denn, was „Maß ohne Maßen“ ist? Nun, mag einer Cal-las (nach der Simionato, neben der Tebaldi, vor der Ratti oder Stella) auch nur eine kurze Zeit im Zenith ihres Wirkens beschieden sein, so wird es doch ihre Ära, ihre „Ewigkeit“ gewesen sein. Wie in Goethes Westöstlichem Diwan „unbegreif-lich die Nachtigall“, bleibt es auch diese Sängerin: so unbegreifbar wie sie ungreifbar ist. H. L.



WOLFGANG SAWALLISCH
Foto: McBeau

Er gehört ohne Zweifel zu den interessantesten Dirigierpersönlichkeiten der Gegenwart. Man muß etwas von seinem Werdegang wissen, um diesen einzigartigen Aufstieg verfolgen zu können. Sawallisch stammt aus einer Familie, bei der der Vater Ostfriese, die Mutter Münchnerin ist. 1923 in der bayerischen Hauptstadt geboren, zeigt sein Lebensweg zunächst nichts Besonderes auf: Abitur, Wehrdienst, Gefangenschaft, Rückkehr nach München und Studium an der Musikhochschule, die er bereits nach kurzer Zeit mit dem Staatsexamen verläßt. Von da an beginnt der künstlerische Aufstieg. In Genf mit dem Geiger Gerhard Seitz mit einem Preis ausgezeichnet, führen ihn Konzertreisen durch die Welt, doch Selbstkritik weist ihm den Weg zum Orchester. Aber auch hier geschieht zunächst nichts Außergewöhnliches. 1947 wirkt er in Augsburg als Solorepetitor. Er dirigiert, wie kann es anders sein, Operetten, dann Opern und Konzerte. Er ist ganz in den Spielplan eingespannt; debütierte mit Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Fast unvorstellbar sein außergewöhnlicher Erfolg in den nächsten Jahren. 1953 übernahm er das Amt eines Generalmusikdirektors in Aachen. Dort hat man wohl zuerst erkannt, welche faszinierende Kraft in diesem jungen Dirigenten steckt. Gastkonzerte führten ihn nach Belgien und Holland, dann nach Edinburgh, nach Luzern. Er erwies sich als ein meisterlicher Operndirigent in Berlin, wo er in der Städtischen Oper Verdis „Maskenball“ glänzend herausbrachte. Zu einer Bindung an das Institut kam es jedoch nicht; wohl aber dirigierte er in Bayreuth. Von da war es nur ein Sprung nach Salzburg, Mailand, Rom, London. Ein Angebot an die Metropolitan-Opera in New York lehnte er ab. Er wollte kein fliegender Stardirigent werden, sondern ein Musiker, der ernsthaft in konsequenter Arbeit Höchstleistungen mit einem Ensemble erstrebt. Deshalb entschloß er sich, als Generalmusikdirektor nach Wiesbaden zu

gehen. Dies die äußeren Stationen seines gewiß ungewöhnlichen Aufstiegs.

Man wird seiner Persönlichkeit nicht gerecht, wollte man sie nur an der Erfolgsserie seiner Konzerte und Opernvorstellungen messen. Uns scheint vielmehr, daß hier ein junger Musiker herangereift ist, der nicht nur eine ausgesprochene Führungsgabe für Orchester und Sänger besitzt, sondern auch mit jenem inneren Verantwortungsbewußtsein an künstlerische Aufgaben herantritt, die Werk und Wiedergabe fordern. Selten ist ein Musiker so streng gegen sich selbst gewesen. Man spürt bei seinen Interpretationen, daß das geistige Verhältnis zum Kunstwerk, die Auseinandersetzung mit Stil und Persönlichkeit seines Schöpfers logischer Erkenntnis einerseits und intuitiver Einfühlung andererseits entspringen. Die suggestive Klarheit seiner Zeichengebung, die seltene Präzision aufweist, aber auch dem emotionalen Gehalt des Kunstwerkes nachspürt, ist sichtbarer Beleg hierfür. In dieser seltenen Kombination von denkerischer Erkenntnis und impulsiv strömender Kraft der Nachschöpfung scheint uns der Erfolg begründet zu liegen, den Wolfgang Sawallisch bisher in der Welt zu verzeichnen hat.

*

DIE STEREO-SCHALLPLATTE

Das Zwei-Ohren-Prinzip

Die *Stereophonie*, ein Verfahren der plastischen Tonaufnahme und -wiedergabe, beruht auf der Fähigkeit des Menschen, „räumlich“ zu hören. Der Mensch hat zwei Ohren und zwei Augen. Mit ihnen kann er die Welt so erfassen, wie sie ist: räumlich. Die Zwillingsanordnung dieser Sinnesorgane gibt ihm die Möglichkeit, die Richtung und die Entfernung eines akustischen Reizes oder einer optischen Wahrnehmung der Natur entsprechend festzustellen. Für eine räumliche Orientierung genügt bereits der verhältnismäßig kurze Abstand zwischen den beiden Ohren und den Augen. Kein gesunder Mensch wird nach rechts sehen, wenn er von links angerufen wird.

Welchen Fortschritt bringt uns nun die Stereophonie? Auf jeden Fall, wie es die praktische Erprobung bewiesen hat, einen *überraschend attraktiven akustischen Effekt*. Wir haben jetzt die Möglichkeit, das Zwei-Ohren-Prinzip auch in der Tonreproduktion wiederherzustellen, das heißt eine Ortung der auf uns zuströmenden Klangwirkung, wie beispielsweise im Konzertsaal, vorzunehmen.

Unberührt davon bleibt allerdings die Frage, wie weit damit das musikalische Erlebnis eine Steigerung erfährt. Diese Frage muß unbeantwortet blei-

ben, weil die Größe des individuellen musischen Erlebnisses von der Intuition jedes einzelnen Menschen abhängig ist.

Filmfreunde kennen seit langem die Täuschung einer parallaktischen Übertreibung. Sie kennen auch Cinemascope und Cinerama, Rundum-Kino und stereoskopische Brillen. Über alle sogenannten plastischen Effekte hinweg wird dem Schallplattenliebhaber jetzt mit der Stereophonie ein *echtes dreidimensionales Erlebnis* beschert. Die Stereo-schallplatte schafft die Wirkung räumlich verteilter Klangquellen. Dem Hörer erscheinen die einzelnen Instrumente so aufgereiht, wie sie bei der Aufnahme geordnet waren. Damit steigt die „Durchsichtigkeit“ erheblich, denn Richtung und Entfernung können registriert werden, und das gesamte akustische Geschehen erweckt weitgehend einen realistischen Eindruck. Das Flötengeflüster schwirrt durch den Raum. Vorübergehend darf man das Gefühl haben, neben der großen Trommel zu stehen. Man spürt, daß die Holzbläser und die Blechbläser getrennt plazierte sind. Kurz gesagt, es ist, als habe man den besten Platz im Konzertsaal.

Wie aber wird diese Wirkung technisch erreicht? Das Trennen der einzelnen Klangquellen setzt bei der Stereophonie mindestens zwei Übertragungswege von den Mikrofonen zu den Lautsprechern voraus. Bei dem zur Zeit üblichen Schallplattenaufnahmeverfahren nimmt gewissermaßen ein Ohr die musikalische Darbietung auf. Eine plastische Reproduktion ist damit, streng genommen, nicht möglich, denn die beiden menschlichen Ohren können diese akustische Wahrnehmung später nicht räumlich einordnen. Bleiben wir im Bilde: Die Stereotechnik bedient sich des Zwei-Ohren-Prinzips, das heißt, man nimmt den Schall so auf, wie die beiden Ohren des Menschen es tun. Ihr verschiedener Abstand von den Klangquellen ist die Ursache von Laufzeit- und Lautstärkenunterschieden des eintreffenden Schalles. Damit sind die Voraussetzungen für das plastische Hören gegeben. Die Stereophonie verlangt bei der Reproduktion für den Hörer aber auch zwei Wiedergabequellen: nämlich zwei Verstärker und zwei Lautsprechereinheiten, die auf getrennten Wegen arbeiten. Verständlicherweise ist eine solche *Zweikanaltechnik*, wie sie der Fachmann bezeichnet, wesentlich komplizierter und damit aufwendiger als die bisher üblichen Verfahren.

Die Entwicklung der stereophonischen Aufnahme- und Wiedergabetechnik war über Jahre hinaus mit langwierigen und komplizierten Experimenten verbunden. Nicht minder schwierig, aus wirtschaftlichen Gründen aber unerlässlich, war für die ge-

plante Einführung der neuen Schallplattenart eine internationale Einigung über das anzuwendende Aufzeichnungsverfahren. Erst diese, vor kurzer Zeit erreichte, weltweite Normenübereinkunft macht es möglich, Stereoschallplatten *aller* Marken auf den Stereo-Wiedergabegeräten *aller* Herstellerfirmen abzuspielen.

Welche Aufgabe war nun dem Schallplattentechniker gestellt? Der Techniker mußte einen Tonabnehmer konstruieren, der gleichzeitig zwei verschiedene Schallinformationen an zwei voneinander unabhängige Verstärker geben kann. Außerdem war es notwendig, beide Tonspuren in einer Rille unterzubringen. Diese Aufgabe ist gelöst worden. Die früher einmal angewendete *Tiefenschrift*, die zuerst Edison für seinen Phonographen entwickelte, und die heute gebräuchliche *Seitenschrift*, Ende vorigen Jahrhunderts von Emil Berliner erfunden, wurden kombiniert. Die Spitze des Tonabnehmers beschreibt bei der Stereo-Schallplatte nunmehr eine räumliche Kurve, das heißt, sie bewegt sich gleichzeitig in einer „*Berg- und Talkurve*“ (Edison) und in einer horizontalen „*Schlangenlinie*“ (Berliner). Die beiden Tonspuren werden nun im Tonabnehmer wieder getrennt und auf zwei Systeme der Wiedergabe übertragen: jede der beiden Lautsprechereinheiten übernimmt die ihm zugeordnete Folge von Klangimpulsen. Der Hörer kann nun die beiden verschiedenen Informationen der Lautsprecher aufnehmen und gewinnt so den Eindruck des plastischen Hörens. Damit ist das Zwei-Ohren-Prinzip erfüllt. Im richtigen Abstand zu den beiden Lautsprechern wird dieser Eindruck am wirkungsvollsten sein.

Die junge Stereophonie hat der Schallplattentechnik neue Möglichkeiten eröffnet. Auch im Heim kann sie das akustische Erlebnis steigern, ist aber nicht Voraussetzung für ein musikalisches Erlebnis überhaupt; dafür sind die in den letzten Jahren herausgebrachten Hi-Fi-Aufnahmen der beste Beweis. Daß die Wiedergabe einer Stereo-platte eine Stereo-Anlage zur Voraussetzung hat, muß in diesem Zusammenhang nochmals erwähnt werden. Hier ergibt sich die berechtigte Frage aller Musikliebhaber, was aus ihrem bisherigen musikalischen Besitz wird. Darauf kann erfreulicherweise geantwortet werden, daß der vorhandene Schatz an Hi-Fi-Platten *seinen vollen Wert* behält. Die Herstellung der Hi-Fi-Platten wird im übrigen konsequent fortgesetzt. Daß der zukünftige Besitzer von Stereoplatten auch seine Hi-Fi-Platten in der ihm vertrauten Weise auf einer Stereo-Anlage spielen kann, ist sozusagen ein Geschenk, mit dem sich die neue Stereo-Technik einführt.

Arbeitskreis der Deutschen Schallplatten-Industrie

MUSIKVERLAGE UND SCHALLPLATTEN-PRODUKTION

Erfreulicherweise gehen Musikverlage in wachsendem Maße dazu über, in ihren Verlags-Verzeichnissen Hinweise auf vorhandene Schallplatten zu bringen. Das ist für den Musikverbraucher sehr wertvoll, denn es erleichtert ihm die etwa beabsichtigte Anschaffung einer Platte. Umgekehrt ist eine beinahe noch erfreulichere Entwicklung festzustellen: die Schallplatten-Produktion ist dazu übergegangen, auf den Schutzumschlägen und in gesonderten Einführungsheften die Verlage zu nennen, in denen die aufgenommenen Werke erschienen sind. So kann sich der Hörer leicht ohne Verzögerung die dazugehörigen Taschenpartituren, den Klavierauszug oder das Aufführungsmaterial beschaffen. Es wäre zu begrüßen, wenn alle Musikverlage und Schallplatten-Produzenten dieses Verfahren aufgreifen würden.

AUFNAHMEN AUS PRAG

Wertvolle Ergänzungen erfährt das Repertoire der Deutschen Grammophon Gesellschaft durch die Übernahme von tschechischen Schallplattenaufnahmen der Artia Prag. Die polnische Pianistin Halina Czerny-Stefanska, Trägerin des Cortot-Preises, Inhaberin zweier staatlicher polnischer Kunstpreise und, gemeinsam mit der führenden russischen Pianistin Bella Dawidowitsch, erste Preisträgerin des IV. Internationalen Chopin-Wettbewerbs in Warschau, spielt mit der Tschechischen Philharmonie Prag unter Václav Smetáček Chopins e-moll-Klavierkonzert op. 11. Eine zweite Veröffentlichung von Aufnahmen der Artia Prag ist den beiden tschechischen Komponisten Dvořák und Smetana gewidmet.

BIBLISCHE SCHALLPLATTEN

Die biblische Schallplatte hat sich als wertvolle Hilfe in der Ausbreitung des christlichen Glaubens in entlegenen Gebieten der Welt erwiesen. So hat eine angelsächsische Gesellschaft bereits über eine Million Schallplatten mit Texten aus dem Evangelium und kurzen Botschaften über die Bedeutung des Christentums in Umlauf gebracht. Die Texte wurden in zahlreiche Sprachen aufgenom-

men. Unter den Empfängern in allen fünf Erdteilen waren Bergvölker in Pakistan, Eskimos und Chinesen.

ZEITUNG AUF LANGSPIELPLATTE

Die wichtigsten Ereignisse des Jahres können die Franzosen jetzt auf Langspielplatten nacherleben. „Die Zeit, in der wir leben“ heißt die erste, von einer französischen Schallplattenfirma herausgegebene Hörzeitung, die vierteljährlich erscheinen soll. Sie berichtet über wichtige politische und kulturelle Ereignisse. Der River-Kwai-Marsch bietet die Überleitungsmusik zwischen den einzelnen Beiträgen.

TEMPO, TEMPO!

Der Pianist Wilhelm Backhaus hörte sich einmal von einem kleineren Kollegen Chopins bekannten „Minuten-Walzer“ an. „Ich danke Ihnen sehr für den großen Genuß“, sagte er zu dem beglückten Klavierspieler, „es war die schönste Viertelstunde meines Lebens!“



AFFETTUOSO

DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Professor Günther Baum, Berlin; Dr. Wilfried Brennecke, Kassel; Gerold Fierz-Bantli, Zürich; Dr. Günter Haußwald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Dr. Franz Junghanns, Nürnberg; Klaus Kirchberg, Oberhausen; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Dr. Heinrich Lindlar, Bonn; Dr. Bernd Müllmann, Kassel; Rudolf Quoika, Freising; Dr. Wolfgang Rehm, Kassel; Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Heinrich Schmidt, Essen; Dr. Alphons Silbermann, Köln; Dr. Gustav Adolf Trumpff, Darmstadt; Dr. Gerhard Wienke, Schwaikheim; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

Bilder: Plattentaschen der Firmen „Telefunken“ und „His Master's Voice“; S. 80: mit freundlicher Genehmigung des Verlages Albert Langen/Georg Müller, München, aus Gerard Hoffnung „Der Maestro“.

IN NEUBEARBEITETER AUFLAGE

Bruder Singer

LIEDER UNSERES VOLKES

Auf Dünndruckpapier. Flexibler Plastik-
einband. BA 1250. DM 5.20

Die neue Auflage wurde in *Antiqua-Schrift* gestochen, um *zahlreiche vielge-sungene Lieder unserer Zeit* erweitert und mit Citarrebuchstaben versehen. Sie ent-hält rund 390 Lieder und Kanons und ist damit „die umfassendste und auf den Wortstand ihres Liedgutes sorgfältigst veranstaltete Auswahl von Liedern un-seres Volkes aus alter und neuer Zeit“.

AUSSERDEM LIEGEN VOR:

Der kleine Bruder Singer

BA 3000. Kartoniert DM 1.50

Klavierausgabe

BA 2999

Karton. DM 8.40, Halbleinen DM 10.50

Demnächst erscheinen zwei *Chorbücher* zum Bruder Singer, eines für gemischte und eines für gleiche Stimmen.

Bezug durch jede gute Buch- und Musikhandlung

BÄRENREITER - VERLAG

Musik- wissenschaftliche Veröffentlichungen aus Ungarn

CORPUS MUSICAE POPULARIS HUNGARICAE

Béla Bartók und Zoltán Kodály

Verlag der Ungarischen Akademie
der Wissenschaften, Budapest

Das Werk umfaßt das gesamte Material der ungarischen Volksmusik. Den Inhalt bilden ungefähr 50000 Melodien, die seit fünfzig Jahren bis heute hauptsächlich von Kodály, Bartók und ihren Mitarbeitern gesammelt wurden. Es enthält jedoch auch alle Melodien, die schon vor dem Gebrauch des Phonographen und Magnetophons aufgezeichnet waren. Die Sammlung wird jährlich um etwa tausend Lieder bereichert.

Der Stoff dieser Anthologie der ungarischen Volksmusik ist nach musikalischen Gesichtspunkten geordnet und nicht, wie bisher üblich — und wie es auch heutzutage in manchen Werken noch üblich ist — nach äußerlichen Kriterien, wie Text, Art und Fundort der Lieder. Ein Teil der Lieder aus den (scheinbar) ältesten Schichten der ungarischen Volksmusik kann in diese musikalische Ordnung nicht eingereiht werden. Diese speziellen, an besondere Gelegenheiten anknüpfenden Lieder bilden den Inhalt der sechs Bände des CORPUS.

Die sechs Spezialbände enthalten:

I. KINDERSPIELE

934 Seiten, 32 Seiten Lichtbildmaterial und 1161 Melodien. Ganzleinen. 17 x 24 cm. Ungarisch. 2. Auflage. 1956. DM 45.—

II. JAHRESESTE

XXIII, 1248 Seiten, 66 Illustrationen und 994 Melodien. Ganzleinen. 17 x 24 cm. Ungarisch. 1953. DM 55.—

IIIa. HOCHZEIT

1092 Seiten, 19 farbige sowie 69 schwarze Illustrationen und 1200 Melodien. Ganzleinen. 17 x 24 cm. Ungarisch. 1955. DM 55.—

IIIb. HOCHZEIT

XV, 704 Seiten, 20 farbige sowie 93 schwarze Illustrationen und 349 Melodien. Ganzleinen. 17 x 24 cm. Ungarisch. 1956. DM 37.50

IV. PAAR-LIEDER

in Vorbereitung

V. KLAGELIEDER

in Vorbereitung

VI. ALLE SONSTIGEN VOLKSBRÄUCHE

in Vorbereitung

Vertrieb: »KULTURA«, Budapest

Für die Deutsche Bundesrepublik:

Boosey & Hawkes GmbH., Bonn am Rhein

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner, Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. Auskunft: Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 3 09 01 und 3 09 64.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Dir.: Dr. Karl Otto Schauerte

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Arbeitskreis für neue Musik.

Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater). Tel.: 3 44 41, N.A. 78.

Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses.

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abteil — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Stork / Cembalo- u. Generalbaß: Helma Elsner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kineto-graphie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung Heinz Dietrich Kenter / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang

und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Staatl. anerck. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorlsg., Dirigieren und Komposition. Orchester-

klasse: Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

DAS MUSIKSTUDIUM

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Operschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

BENJAMIN RAJECZKY

Melodiarium Hungariae Medii Aevi

I

HYMNEN UND SEQUENZEN

Beschreibung der Quellen von Polykarp Radó

Dieser Band stellt eine Sammlung der Hymnen und Sequenzen dar, die in den auf ungarischem Gebiet entdeckten 148 handschriftlichen Kodexen enthalten sind. Die rund 100 Hymnen und 100 Sequenzen werden dem Leser in der anschaulichen Anordnungsweise der volksmusikalischen Publikationen dargeboten. Die in den spezifisch ungarischen Varianten dieser Sammlung enthaltenen Melodien stellen eine Verschmelzung der lateinischen Vers- und Melodienkultur mit der ungarischen musikalischen Denkart dar.

341 Seiten. Format: 28,5 x 20 cm.

Editio Musica, Budapest, DM 74.-

Vertrieb: „KULTURA“, Budapest

Für die Deutsche Bundesrepublik:

Boosey & Hawkes GmbH, Bonn am Rhein

Weihnachtsmusik

für Schule und Haus, Kirche und Konzert, in allen Besetzungen, vom einfachen Liedsatz bis zur Kantate, alte und neue Musik, seit langem eingeführte Ausgaben und Neuerscheinungen dieses Jahres, Advent- und Weihnachtsspiele mit Musik, schöne Geschenke für Musikfreunde und weihnachtliche Gaben finden Sie auf den 24 Seiten unseres neuen Verzeichnisses

Weihnachtsmusik-Ratgeber 1958

Kostenlose Abgabe durch jede kulturelle Musikhandlung oder direkt vom

Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel

3.-6. OKTOBER

ALTE UND NEUE
HAUSMUSIK
KAMMERMUSIK
CHORMUSIK
ORCHESTERMUSIK
GEISTLICHE MUSIK
OPER
LAIENSPIEL
OFFENES SINGEN
UND TANZEN
VORTRÄGE

Arbeitstagung
am 2. und 3. Oktober
DAS VOLKSLIED
HEUTE
Gesamtlage,
Probleme, Aufgaben
Jedermann
herzlich eingeladen

KASSELER
MUSIKTAGE
1958

Ausführlicher Prospekt durch den

ARBEITSKREIS FÜR
HAUS- UND JUGENDMUSIK E.V.
Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35



ORCHESTERWERKE

VOKALWERKE

ERNEST BLOCH (1880)

Israel Symphonie

Solisten des Wiener Akademie-Kammerchors; Orchester der Wiener Staatsoper unter Franz Litschauer **AVRS 6041**

SERGE PROKOFIEFF

(1891 – 1953)

Alexander Nevsky (Cantata op. 78)

Ana Maria Iriarte (Mezzo-Sopran in russisch). Chor u. Orchester der Wiener Staatsoper unter Mario Rossi

AVRS 6017

OTTORINO RESPIGHI

(1879 – 1936)

Die Vögel

Antiche Danze ed Arie (Suite Nr. 1)

Orchester der Wiener Staatsoper unter Franz Litschauer **AVRS 6016**

IGOR FEODOR. STRAWINSKY

Les Noces

Ilona Steingruber - Sopran

Margerie Kenney - Mezzo-Sopran

Waldemar Kmentt - Tenor

Eberhard Waschter - Bariton

Roman Hencl - Baß

Wiener Kammerchor, vier Klaviere und Schlagzeug unter Mario Rossi

L'histoire du Soldat (Orchestersuite)

Jan Thomasow - Violine

Solisten des Wiener Staatsopern-Orchesters - Kammerensemble unter

Mario Rossi **AVRS 6018**

30 cm LP. Jede Schallplatte DM 24.-

Erhältlich im kulturellen Schallplattenhandel

AMADEO-VANGUARD KASSEL

Neuausgabe nach dem Urtext

ANTONIO VIVALDI

Sechs Sonaten

FÜR VIOLONCELLO

UND CEMBALO (KLAVIER)

Herausgegeben von Walter Kolneder

Edition Schott 4927 · DM 5.-

Die vorliegenden sechs Cello-Sonaten von Vivaldi erschienen wahrscheinlich 1740 in Paris im Druck. Im »Mercure de France« vom Dezember 1740 sind sie zum ersten Male angekündigt. Vermutlich handelt es sich um Vivaldis opus XIV, das in zeitgenössischen Dokumenten wohl mehrfach erwähnt ist, sonst aber nicht bekannt wurde.

Die alte französische Ausgabe hat keinerlei dynamische Bezeichnungen, ist spärlich und dann meist willkürlich artikuliert und enthält zahlreiche Fehler. Der bekannte Vivaldi-Forscher Walter Kolneder hat die Ausgabe den heutigen Bedürfnissen entsprechend eingerichtet. Original und Bearbeitung sind durch verschiedenen Druck kenntlich gemacht. Die Solostimme wurde von Klaus Stork mit Fingersätzen versehen.

Besonders in den häuslichen Musizierkreisen werden die technisch nur mittelschweren Duette viele Freunde finden.

B. SCHOTT'S SÜHNE · MAINZ

CANTATE

Schallplatten mit evangelischer Kirchenmusik (früher Capella)

NEUERSCHEINUNGEN SEPTEMBER 1958

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Es wartet alles auf dich
Kantate 187 zum 7. Sonntag nach Trinitatis
Ingeborg Reichelt, Sopran; Lotte Wolf-Matthäus,
Alt; Hans-Olaf Hudemann, Baß; Wilhelm Cremer,
Oboe; Göttinger Stadtkantorei, Frankfurter
Kantaten-Orchester, Leitung: Ludwig Doormann
T 72019 L

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759)

Süßer Blumen Ambrastrocken – Meine Seele hört
im Sehen
Deutsche Arien für Sopran, Violine und General-
baß
Herta Flebbe, Sopran; Rosemarie Lahrs, Violine;
Eduard Büchsel, Cembalo; Barbara Brauckmann,
Cello T 72009 F

HEINRICH SCHÜTZ (1585–1672)

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
Die mit Tränen säen
Windsbacher Knabenchor, Leitung: Hans Thamm
T 72065 F

ANDREAS HAMMERSCHMIDT (1612–1675)

O Vater aller Frommen

JOHANN KUHNAU (1660–1722)

Tristis est anima mea (Meine Seele ist betrübt)
Windsbacher Knabenchor, Leitung: Hans Thamm
T 72064 F

DIETRICH BUXTEHUDE (1637–1707)

Präludium und Fuge e-moll
Präludium und Fuge d-moll
Eduard Büchsel an der Ott-Organ in Bethel
T 72017 F

Wie der Hirsch schreit (Psalm 42)

Lobe den Herrn, was in mir ist (Psalm 103)

Jauchzt alle Lande, Gott zu Ehren (Ps. 66)

Lobet, ihr Knechte des Herrn (Psalm 113)

Sätze für Männerchor von Th. E. Johner und P. E.
Ruppel
Karlsruher Brüderchor, Ludwigsburg; Leitung:
H. Schöffel T 72063 F

HUGO DISTLER (1908–1942)

Choralpassion (opus 7) nach den vier Evangelien
für 5stimmigen Chor a cappella und zwei Vor-
sänger
Helmut Krebs, Evangelist; Paul Gümmer, Jesus;
Herta Flebbe, Gert Spiering, Johann, Korten-
dieck, Soliloquenten, Westfälische Kantorei,
Leitung: Wilhelm Ehmann
T 72083/84 L

JOHANN NEPOMUK DAVID (geb. 1895)

Deutsche Messe für 4–8stimmigen Chor

EBERHARD WENZEL (geb. 1896)

Das Nizänische Glaubensbekenntnis für 4stimmigen
Chor
Chor der Kirchenmusikschule Halle, Leitung:
Eberhard Wenzel
T 72066 L

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

Nun laßt uns Gott dem Herren

Sätze aus dem „Gothaer Cationale“ von 1646
und von J. Crüger mit Verwendung der Orgel
Hessische Kantorei, Leitung: Philipp Reich
T 72011 N

Lobe den Herren, den mächtigen König Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut

Sätze von G. Neubert, K. Marx und J. Crüger
mit Verwendung von Instrumenten
Hessische Kantorei, Leitung: Philipp Reich
T 72012 N

HANS FRIEDRICH MICHEELSEN (geb. 1902)

Präludium – Pastorale – Passacaglia – Fuge
aus dem Holsteinischen Orgelbüchlein
Eduard Büchsel an der Ott-Organ in Bethel
T 72018 F

Choralsätze für Bläser

Ein feste Burg ist unser Gott – Lobt Gott getrost
mit Singen
Sätze von L. Oslander, E. L. von Knorr, H. Weber,
F. Zipp, P. Kickstat, A. Strube
Hessen-Sextett, Leitung: Kurt König
T 72068 N

Künstlerische Gesamtleitung: Professor Dr. W. Ehmann · Fabrikation: Teldec, Telefunken–Decca
Schallplatten GmbH.

Verlangen Sie Gesamtprospekt · Die Platten sind lieferbar in allen Fachgeschäften

Wo nicht vorrätig Bezugsquelle erfragen bei

TONKUNST VERLAG DARMSTADT - EBERSTADT

INHABER: KARL MERSEBURGER

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher
Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit. — **Dirigieren:** Lindemann, Jakobi, Peter. — **Gesang und Opernschule:** Prohaska, Baum, Götze, Beilke, Brauer, Sengeleitner, Ludwig. — **Tasteninstrumente:** Riebensahm, Ahrens, Belsch, Puchelt, Roloff. — **Streichinstr.:** Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Mahlke, Klemm, Dörner, Schumacher. — **Blas- und sonstige Orch.-Instr.:** Jacobs, Arnold, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet. — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik:** Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann. — **Kirchenmusik:** Ahrens, Grote, Schneider. — **Akust. Abteilung — Opernchorschule — Orchesterschule.**

DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Michael Schneider
Komp. u. Tonsatz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Klein, Maler. — **Orch. u. Orchesterdir.:** König. — **Chor u. Chordir.:** Stephani, Wagner. — **Gesang u. Opernschule:** Bialas-Specht, Böckemeier, Kreuzburg, Drissen, Hinrichs, Humpferdink, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting. — **Tasteninstr.:** Hansen, Kretschmar-Fischer, Ledner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schnurr, Theopold. — **Streichinstr.:** David, Güdel, Heister, Isselemann, Müller, Münch-Holland, Schlad, Strub, Varga. — **Blasinstr.:** Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — **Schlagz.:** Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Kammermusik:** Strub. — **Gehörbildung:** Quistorp. — **Korrepetition:** Radke. — **Rhythmik:** Jaenicke. — **Schulmusik u. PM-Seminar:** Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiss u. a. — **Ev. Kirchenmusik:** Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche. — **Tonmeister-Ausb.:** Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musik-Wiss.:** Dr. Jung. — **Sprecherz.:** Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1958/59: 1. bis 3. Oktober.

FRANKFURT / M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler
Komp. u. Tonsatz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Puettter, Zipp. — **Gesang, Stimmführung, Opernschule:** Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Lohmann, Schmitt, Dr. Skraup, v. Stetten, Uhlig, Vondenhoff, Welter. — **Klavier:** Arnold, Büchner, Flinsch, Dr. Flössner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiss. — **Orgel:** Bochmann, Köhler, Troost, Walcha. — **Alte Instrumente:** Jäger, Walcha (Cembalo). — **Fricke, Steinbichler (Blockflöte).** — **Violine und Bratsche:** Graef-Moendh, Herrmann, Lenzewski, Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Blas- und sonstige Orchesterinstr.:** Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Pohlers, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — **Rhythmik:** Awa-nowa. — **Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehreseminar (Dr. Flössner), Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammermusik (Lenzewski), Chor (Folger).** Ab Wintersemester 1958/59 Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schürich).

FREIBURG / BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. B., Münsterplatz 30, Telefon 31 834, App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann.
Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Hammerstein. — **Dirigieren:** Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang u. Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — **Klavier:** Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klotz, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — **Hist. Tasteninstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Kessler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber. — **Viola:** Koch. — **Cello:** Teichmanis, Wilke. — **Kammermusik:** Amar, Koch, Teichmanis. — **Flöte und alte Kammermusik:** Dr. Scheck, Diesselhorst. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Ev. Kirchenmusik:** D. Dr. Gurlitt, Kessler, Röb-ler. — **Schulmusik:** Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — **Orchesterschule:** Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schläger. — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs. — **Volksliedkunde:** Wiora.

HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuderweg 12, Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach
Komposition und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — **Chorleitung und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernklasse:** u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — **Klavier:** u. a. Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröter. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Trammitz. — **Streichinstr.:** u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüdner, Troester. — **Blas- u. sonstige Orchesterinstr.:** Brindmann, Eggers, Grundmann, Keller, Nellen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Priv.-Musik; Schröter; Schulmusik (Volks- u. höhere Schule); Detel. — **Ev. Kirchenmusik:** Micheelsen. — **Musikwiss.:** Dr. Feldmann. — **Schauspiel:** Lenschau, Marks. — **Aufnahmeprüfungen:** März und September.

KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 70 441, 70 451 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter, Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder
Hochschulklassen: **Gesang:** Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — **Geige:** Gertler, Rostal. — **Cello:** Frank, Steiner. — **Komposition:** Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — **Dirigieren:** von der Nahmer. — **Chorleitung:** Schieri. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Frank. — **Opernschule:** von der Nahmer, Reinhardt. — **Institut f. Schulmusik u. Realschulbildung:** N. Schneider. — **Institut f. Kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut f. Ev. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehreseminar.** — **Orchesterschule:** Dr. Steves. — **Chor:** Schroeder. — **Orchester:** Classens. — **Seminar f. Volks- und Jugendmusik:** Schieri. — **Seminar f. Rundfunk- u. Film-musik:** Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — **Seminar f. Musikkritik:** Dr. Silbermann. — **Kursus f. Jazzmusik:** Edelhagen.

MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. (gegr. 1846). München 2, Arcis-Straße 12, Telefon 55 82 51-57

Präsident: Prof. Karl Höller. Direktor: Prof. Anton Walter
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Dr. Friedrich Kalb, Kurt Arnold, Werner Dommes, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wismeyer, Li Stadelmann, Hermann v. Beckerath, Valentin Hartl, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Stroß, Jean Laurent, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmitt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — **Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehre-Seminar, Orchestervorschule.**

Fortsetzung siehe nächste Seite

SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Saarbrücken. Kohlweg 18. Telefon 28 080

Direktor: NN. Stellv. Direktor: Prof. Hans Karolus
 Institute: Schulmusik (Schmolzi), Kirchenmusik (Stöck), Privatmusiklehre-Seminar (Griem), Schauspielschule (Recktenwald), Opernschule u. a.; Meisterklassen: Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron) — Kapellmeisterklasse (Wüst); Komposition und Tonsatz (Konietzny, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.) — Gesang (Fuchs, Karolus) — Klavier (Griem, Sellier u. a.) — Orgel (Schneider) — Violine (Bus, Strauß), Viola (Hoenisch) — Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente — Chor (Schmolzi) — Orchester (Loskant) — Kammermusikklassen, Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 22 041/42

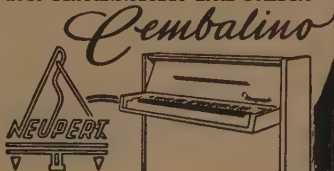
Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth
 Komposition: David, Frommel, Karkoschka, Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Siben, Sihler, Völker. — Streichinstrumente: Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedeker, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instr.: Burum, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stöber, Strebel, Widmaier. — Alte Instr.: Prätorius, Niggemann. — Speichen: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor und Chorleitung: Grischkat. — Oper, Orchester, Dirigieren: Zwißler (kommiss.). — Schauspiel: Kenter, Barth. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — Privatmusiklehre-Seminar: Volkart-Schlager. Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

SEIT 1794 • KLAVIERE • FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454

das neue aufrechtstehende Klein Cembalo



NEUPERT

HÜBBERG • BAMBERG

Anfragen nach Nürnberg • Motorenortgaben 1

Grotr.-Steinweg Flügel best. Zust. DM 1750.—, Ritmüller Flügel vierk. Füße DM 1650.—. **Ibach-Flügel:** afrik. Birnbaum mod. DM 2500.—, Klaviere mit Garantie überh. ab 1000.—, Kleinklaviere, Harmonium, Orgeln (Teilz.), Ankauf, Tausch. Alle Überholungen. Pianowerkstatt T R I E S T, Braunschweig, Karl-Hintze-weg 4, Ruf 27870, geg. 1920

GEIGEN
GAMBen
FIEDELN



TRÄVERS
OBOEN
ZINKEN

RUDOLF ERÄS / ERLBACH f.v.

Geigenbaumeister



Der weltberühmte Flügel
 SEIT
 1853

Verlangen Sie unseren Hauptkatalog über Flügel u. Pianos

JULIUS BLÜTHNER LEIPZIG • C 1
 FRIEDRICH EBERT-STR. 69

VERTRETER-ADRESSEN AUF WUNSCH



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
 AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



Meister für die Jugend

BEARBEITET VON HUGHS
FÜR KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN

Joh. Seb. Bach	F. Mendelssohn-Bartholdy
L. v. Beethoven	W. A. Mozart
Frederik Chopin	F. Schubert
Edvard Grieg	Rob. Schumann
G. F. Händel	P. J. Tschaikowsky
Jos. Haydn	C. M. v. Weber

JE DM 3.50

PIANO CLASSICS

Originalstücke in leichter Bearbeitung, herausgegeben von
A. Mirovitch für Klavier zu zwei Händen
Band I DM 6. —, Band II DM 8. —, Band III DM 9. —

ROMANTIKER ALBUM

bearbeitet von A. Mirovitch für Klavier zu zwei Händen
DM 6. —

JOH. SEB. BACH-AUSWAHLBAND

progressiv geordnet mit Fingersatz versehen von A. Mirovitch
für Klavier zu zwei Händen
Band I und II je DM 6. —

EARLY CLASSICS

Album klassischer Meister leicht bearbeitet von A. Mirovitch
für Klavier zu zwei Händen DM 6. —

G. SCHIRMER INC., NEW YORK

Alleinauslieferung für Deutschland und Österreich

AUGUST SEITH

Musik-Groß-Sortiment · München · Mittererstraße 1

Tschechoslowakische Klaviermusik (Artia / Prag)

a) Zu zwei Händen

Dvořák, Antonín

Die schönsten Melodien	6.—
Dumka, op. 35	2.20
Dumka-Furiant, op. 12	1.80
Furiant D-dur, op. 42, No. 1	2.—
Furiant F-dur, op. 42, No. 2	2.—
Humoreske, op. 101, No. 7 (orig.)	1.—
Humoreske, op. 101, No. 7 (erleichterte Ausgabe) für Klavier	2.80
Klavierkompositionen aus dem Nachlaß (Vier Ek- logen — Zwei Impromptus — Drei Albumblätter)	4.80
Largo aus der Symphonie „Aus der Neuen Welt“	1.—
Menuett, op. 28, No. 1 A-dur	2.—
Menuett, op. 28, No. 2 F-dur	2.—
Poetische Stimmungsbilder, op. 85 brosch.	10.—
. Ln. 12.—	
Silhouetten, op. 8	6.—
Slawische Tänze, op. 46 u. op. 72, f. Klav. 2hdg., je	3.80
Suite A-dur, op. 98	5.—
Symphonie „Aus der Neuen Welt“, op. 95	3.20
Teufelstanz aus „Teufelskätche“	—75
Thema mit Variationen, op. 36	2.60
Walzer, op. 54	5.60
Zwei kleine Perlen	1.25
Zwei Walzer, op. 54, No. 1 u. 4	1.40

Fibich, Zdeněk

Albumblätter, op. 2	1.—
In der Abenddämmerung, op. 39	2.75
Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen, op. 41/I, Heft 1 u. 3 je	3.—
Heft 2 u. 4 je	3.25
Malerstudien, op. 56	4.50
Album I, 13 Kompositionen	3.—
Album II, 11 leichtere Kompositionen	2.—
Poem (Original)	1.—
Poem (erleichterte Ausgabe)	1.—
Sonatine d-moll	1.60
Zwei Scherzi	2.50
Übungen und Etüden	4.—

Janáček, Leoš

Auf verwaschenem Pfade	5.40
Capriccio für die linke Hand und Bläser	15.60
Conertino für Klavier	9.—
1. X. 1905 (Sonate)	3.50
Im Nebel	3.50
Lachische Tänze, 6 Tänze, kompl. illustr.	6.80
Mährische Volkslieder	2.20
Musik zum Keulenschwingen	2.—
Tema con variazioni (Variat. v. Zdenka)	1.40
Volkstänze aus Mähren	13.50
Weggewehrtes Blatt	2.—

Novák, Vítězslav

Lieder auf Worte der mährischen Volkspoesie	7.—
Mein Mai, op. 20	4.—
Sonate eroica, op. 24	4.80
Suite aus der mährischen Slowakei, op. 32	3.50
Sechs Sonatinen, op. 54	
Heft 1	4.—
Heft 2 u. 3 je	1.40
Jugend, op. 55 (Kl. Klavierkompositionen), Heft 2	2.50
Variationen über ein Thema von Robert Schumann, op. 68	4.80
Strauß slowakischer Lieder	3.60
Volkslieder	4.—

Smetana, Bedřich

6 Charakteristische Kompositionen, op. 1	2.60
Sechs Albumblätter, op. 2	1.60
Skizzen, 8 Kompositionen für Klavier, op. 4	
No. 1-4, op. 5, Nr. 1-4	3.50
Salonpolka Fis-dur, op. 7, Nr. 1	1.40
Drei Solanpolkas, op. 7	2.60
Am Meeresstrand, op. 17, Konzert-Etüde	1.40
Auswahl aus den Klavierkompositionen Heft 1-3, Heft 1	5.—
Albumblätter	1.75

Bagatelles et Impromptus	2.60
Bal Vision, Polka-Rhapsodie	2.60
Bettina-Polka	2.—
Dalibor. Potp. aus der Oper	3.—
Drei Kompositionen aus dem Revolutionsjahr 1848	1.75
Drei Etüden	3.50
Drei Klavierkompositionen aus dem Nachlaß	1.25
Polkas	4.75
Georginen-Polka	1.20
Hochzeitsszenen	2.—
Luisens-Polka	1.20
Mein Vaterland (in 6 Heften) je	2.60
Melodienschatz	1.50
Pensée fugitive (1845)	1.40
Sonate	4.—
Aus Smetanas Opern	15.—
Tschechische Tänze I/II	2.60
Unseren Mädchen (Polka)	1.20
Vier Polkas. Es-dur, f-moll, C-dur, C-dur	1.60
Walzer	1.40

Suk, Josef

Dorfserenade	2.25
Drei Klavierkompositionen	1.80
Fantasie Polonaise, op. 5	1.50
Frühling, op. 22a	1.60
Idyllen, op. 7, No. 4	1.—
„In Neues Leben“ (Festmarsch)	2.—
Kompositionen aus der Jugend	3.50
Ländler	1.50
Liebeslied, op. 7, No. 1	1.40
Mütterchen, op. 28	2.—
Sommereindrücke, op. 22b	2.—
Suite, op. 21. Adagio, Minuetto, Dumka, Allegro ma non troppo	6.40
Von treuer Freundschaft, op. 36	1.40
Zwei Klavierstücke	1.50

Tschechische Klassiker I

(Reihe MAB 14)	5.40
--------------------------	------

Tschechische Klassiker II

(Reihe MAB 20)	6.80
--------------------------	------

Voríšek, Jan Hugo

Sonate, op. 20 (Reihe MAB Nr. 4)	4.—
Zwei Rhapsodien	1.25

b) Zu vier Händen

Dvořák, Antonín

Aus dem Böhmerwald, op. 68	13.50
Legenden, op. 59	7.50
Slawische Tänze, op. 46	4.80
Slawische Tänze, op. 72	4.80

Foerster, Josef Bohuslav

Festouvertüre, op. 70	2.50
Legende vom Glück, op. 38	1.50
Shakespeare-Suite, op. 76	5.—
Zweite Symphonie, op. 29	3.50

Smetana, Bedřich

Die verkaufte Braut, Ouvertüre (Faksimile)	12.—
Mein Vaterland, Zyklus symph. Dichtung, einzeln je	1.50
Prager Karneval. Introduktion und Polonaise	1.60
Zweites Streichquartett	2.50

Suk, Josef

Praga, symphonische Dichtung, op. 26	3.25
--	------

c) Zwei Klaviere zu vier Händen

(Zur Aufführung sind zwei Exemplare notwendig)

Dvořák, Antonín

Klavierkonzert g-moll, op. 33	25.—
---	------

Novák Vítězslav

Konzert für Klavier und Orchester	12.50
---	-------

d) Zwei Klaviere zu acht Händen

(Zur Aufführung sind zwei Exemplare notwendig)

Smetana, Bedřich

Rondo C-dur	2.—
Sonate in einem Satz	3.—

ALKOR-EDITION KASSEL

DER PSALTER IN NEUEN VERTONUNGEN FÜR GLEICHE UND GEMISCHTE STIMMEN

Willy Burkhard: Kleiner Psalter für vierstimmigen gemischten Chor

- BA 2501 Wie lieblich sind deine Wohnungen. DM —.50
 BA 2502 Eile, Gott, mich zu erretten. DM —.50
 BA 2503 Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen. DM —.50
 BA 2504 Herr, mein Herz ist nicht hoffärtig. DM —.25
 BA 2505 Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen? DM —.50
 BA 2506 Singet dem Herrn ein neues Lied. DM —.90
 BA 2500 Gesamtausgabe. DM 3.20

Johannes Driessler: Der 90. Psalm für fünfstimmigen gemischten Chor und Bariton solo

- BA 2509 Partitur DM 4.—, ab 10 Ex. DM 3.60, ab 25 Ex. DM 3.20, Solostimme DM —.25

Johannes Driessler: Der 124. Psalm für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel

- BA 2508 Partitur DM 4.—, Singpartitur DM 1.10

Friedemann Gottschick: Der 30. Psalm für fünfstimmigen gemischten Chor

- BA 3166 Partitur DM 2.—, ab 10 Ex. DM 1.80, ab 25 Ex. DM 1.60

Christian Lahusen: Kleiner Psalter für vierstimmigen gemischten Chor

- BA 2718 (Reihe „Der Chorsinger“) DM 1.30. Psalmen und geistliche Lieder nach Worten von Rudolf Alexander Schröder. Enthält den 23., 55., 62., 63., 67. und 130. Psalm

Karl Marx: Gott, schweige doch nicht also für vier- bis achtstimmigen gemischten Chor

- BA 2528 Partitur DM 2.50, ab 10 Ex. DM 2.25, ab 25 Ex. DM 2.—

Hans Friedrich Micheelsen: Der 1. Psalm für sechstimmigen gemischten Chor
(Hamburger Motettenbuch, Heft VII)

- BA 3687 Partitur DM 2.50, ab 10 Ex. DM 2.25, ab 25 Ex. DM 2.—

Hans Friedrich Micheelsen: Psalmworte für drei- bis achtstimmigen gemischten Chor
(Hamburger Motettenbuch, Heft II)

- BA 1332 Partitur DM 2.50 (Lobe den Herren / Singet dem Herrn / Die mit Tränen säen / Der Herr ist König / Ich hebe meine Augen auf)
 BA 1469 Einzelausgabe: Singet dem Herrn. DM —.90

Ernst Pepping: Bicinien, Heft II, Psalmen für zwei gleiche Stimmen

- BA 2746 Partitur DM 5.60, ab 10 Ex. DM 5.04, ab 25 Ex. DM 4.48

Siegfried Reda: Das Psalmbuch für zwei bis acht gleiche und gemischte Stimmen

- BA 2418 Gesamtausgabe Halbleinen DM 16.—. Das Psalmbuch enthält eine Auswahl der wesentlichen Psalmsprüche und -lieder, die innerhalb des Propriums gesungen werden sollen. Für den Chorgebrauch erschien das Werk in 17 Teilen (BA 2381–2397), die im allgemeinen jeweils mehrere Psalmsprüche zu einem Zyklus zusammenfassen, der unabhängig von der Ordnung des Kirchenjahres aufgeführt werden kann

Hans Studer: Drei Psalmen für vier- bis sechstimmigen Chor und Orgel

- BA 2774 Partitur leihweise, Singpartitur DM 2.80. Das Werk enthält den 13., 143. und 146. Psalm

Lukas Wieser: Der 70. Psalm für vier- bis siebenstimmigen gemischten Chor und Orgel

- BA 2525 Partitur DM 3.20, Singpartitur DM 1.10

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON

WOLFGANG JACOBI

FUGE UND CHORAL= VORSPIEL

103 Seiten

mit über 300 Notenbeispielen,

kart. DM 6.—

ARS ORGANI:

„In diesem preiswerten Buch wird auf knappstem Raum eine Einführung in den so mannigfaltigen Aufbau der Fuge und des Choralvorspiels gegeben, denen der Verfasser einige Abschnitte über die Elemente der Melodiebildung, den Zusammenklang und die Formgestaltung voranstellt. Bei der Besprechung der Fugen, deren Auswahl mit vielen Notenbeispielen besonders den Formenreichtum von Bach berücksichtigt, geht der Verfasser nicht nur auf die äußere Gestaltung ein, sondern weist auch auf den inneren Aufbau mit melodischen und harmonischen Spannungselementen hin. Auch die Nebenform der Fuge wie Phantasie- und Choralfuge, dazu die Inventionen werden klar behandelt.“

DER MUSIKER:

„Dieses Werk ist als ein eminent praktisches Handbuch der Polyphonie zu rühmen, das die Kernformen: Fuge und Choralvorspiel an Hand sehr zahlreicher Beispiele deduktiv behandelt.“

MUSIK UND ALTAR:

„Kein Kirchenmusikschüler, kein Kompositionsschüler sollte sich diesem Buch verschließen.“

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Orff-Schulwerk

CARL ORFF

GUNILD KEETMAN

Deutsche Ausgabe:

Musik für Kinder

Band I Im Fünftenraum · Ed. Schott 3567

Band II/III Dur · Ed. Schott 3568/4451

Band IV/V Moll · Ed. Schott 4452/53

Grundübungen (Eberhard Werdin)

Ed. Schott 4455

Amerikanische Ausgabe:

Music for children

Übertragung von Doreen Hall –

Arnold Walter

Band I Pentatonic

Band II Major

Band III Minor

Ed. Schott 4470/72

Englische Ausgabe:

Music for children

Übertragung von Margaret Murray

Band I Pentatonic

Band II Major: Drone bass-Traits

Band III Major: Dominant Triad

Band IV Minor

Ed. Schott 4865/68

Schwedische Ausgabe:

Musik för barn

Übertragung von Daniel Helldén

Band I Pentatonik

Band II Dur: borduner

Ed. Schott 4860/61

Niederländische Ausgabe

Muziek voor kinderen

Übertragung von Marcel Andries

Band I Pentatonisch · Ed. Schott 4871

Französische Ausgabe:

Musique pour enfants

Chansons originales françaises

extraites de l'œuvre complète

Ed. Schott 4473

Gunild Keetman: Chansons enfantines. Quatorze chansons originales

françaises · Ed. Schott 4890

B. Schott's Söhne · Mainz

Bärenreiter-Taschenpartituren · Miniature Scores

JOHANN SEBASTIAN BACH:

Messe in h-moll, BWV 232 (Smend) TP 1, kart.
DM 9.—, Ln. DM 11.—.

Magnificat D-dur, BWV 243 (Dürr) TP 2, DM 3.50.

Sechs Brandenburgische Konzerte (Besseler) TP 9, Ln.
DM 16.—.

Brandenburgisches Konzert I, F-dur, BWV 1046 (Besseler) TP 3, DM 2.20 / II, F-dur, BWV 1047 (Besseler) TP 4, DM 2.— / III, G-dur, BWV 1048 (Besseler) TP 5, DM 1.80 / IV, G-dur, BWV 1049 (Besseler) TP 6, DM 2.50 / V, D-dur, BWV 1050 (Besseler) TP 7, DM 2.50 / VI, B-dur, BWV 1051 (Besseler) TP 8, DM 2.—.

Kantaten: Schwingt freudig euch empor — Kantate zum 1. Advent, BWV 36 (Dürr) TP 10, DM 3.— / Nun komm, der Heiden Heiland — Kantate zum 1. Advent, BWV 61 (Neumann) TP 51, DM 2.80 / Nun komm, der Heiden Heiland — Kantate zum 1. Advent, BWV 62 (Neumann) TP 52, DM 2.80 / Bereitet die Wege, bereitet die Bahn — Kantate zum 4. Advent, BWV 132 (Dürr) TP 53, DM 2.80.

Die Kunst der Fuge (Diener) TP 26, DM 7.50.

WILLY BURKHARD:

Divertimento für Violine, Viola und Violoncello TP 25, DM 3.20.

Streichquartett, BA 2230, DM 4.—.

HUGO DISTLER:

Streichquartett in a-moll, BA 2693, DM 4.—.

JOHANNES DRIESSLER:

Streichtrio op. 1, Nr. 2, BA 2699, DM 2.80.

HERMANN GRABNER:

Streichquartett über „Wach auf, du deutsches Land“ op. 58, BA 1987, DM 2.80.

FRIEDRICH WILHELM LOTHAR:

Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 65, BA 2092, DM 3.50.

KARL MARX:

Kammermusik für 7 Instrumente TP 29, DM 10.—.

WOLFGANG AMADEUS MOZART:

Quintett in c für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, KV 406 (Schmid) TP 38, DM 2.40.

Quintett in Es für Horn, Violine, 2 Violen und Baß (Violoncello) KV 407 (Schmid) TP 13, DM 1.80.

Quintett in C für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, KV 515 (Schmid) TP 15, DM 2.80.

Quintett in A für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, KV 581 (Schmid) TP 14, DM 2.—.

Quintett in D für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, KV 593 (Schmid) TP 11, DM 2.40.

Quintett in Es für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, KV 614 (Schmid) TP 12, DM 2.40.

Eine kleine Nachtmusik in G, KV 525 (Schmid) TP 19, DM 1.50.

Konzert für Violine und Orchester in A, KV 219 (Hess) TP 20, DM 3.60.

Sinfonie in C, KV 128 (Fischer) TP 31, DM 3.— / Sinfonie in G, KV 129 (Fischer) TP 32, DM 3.— / Sinfonie in F, KV 130 (Fischer) TP 33, DM 3.60 / Sinfonie in Es, KV 132 (Fischer) TP 34, DM 3.60 / Sinfonie in D, KV 133 (Fischer) TP 35, DM 3.60 / Sinfonie in A, KV 134 (Fischer) TP 36, DM 3.— / Sinfonie in D, KV 141a (Fischer) TP 37, DM 3.— / Sinfonie in A, KV 201 (Beck) TP 43, DM 2.50 / Sinfonie in D, KV 202 (Beck) TP 44, DM 2.50 / Sinfonie in D, KV 297 (Pariser Sinfonie) (Beck) TP 41, DM 4.50 / Sinfonie in C, KV 425 (Linzer Sinfonie) (Schnapp) TP 16, DM 3.20 / Sinfonie in C, KV 551 (Jupiter-Sinfonie) (Landon) TP 17, DM 3.20.

Maurerische Trauermusik, KV 477 (Landon) TP 18, DM 1.60.

ERNST PEPPING:

Tedeum für 2 Soli, Chor und Orchester TP 28, DM 12.—.

Konzert für Klavier und Orchester, BA 2278 b, DM 6.—.

LOUIS SPOHR:

Streichquartette op. 15/1 und 2 (Leinert) TP 21, DM 4.— und op. 29/1 (Leinert) TP 22, DM 4.50.

Konzert für Klarinette und Orchester op. 26 (Leinert) TP 23, DM 9.50 / Konzert A-dur für Violine und Orchester (Göthel) TP 24, DM 9.50.

Sinfonie III c-moll (Heussner) TP 27, DM 20.—.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK